

LE THÈME DE PHÈDRE ET D'HIPPOLYTE

DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

*Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

Winifred NEWTON

M. A. de l'Université de Manchester.

PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON

1939

**LE THÈME DE PHÈDRE
ET D'HIPPOLYTE
DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE**

LE THÈME DE PHÈDRE ET D'HIPPOLYTE

DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

*Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

Winifred NEWTON

M. A. de l'Université de Manchester.

PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON

1939



A MON PÈRE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

AVANT-PROPOS

Je suis heureuse de remercier ici tous ceux qui m'ont aidée et encouragée au cours de mon étude. A M. le Professeur E. Vinaver de l'Université de Manchester, je dois non seulement mon sujet, mais aussi tout l'intérêt que je porte à la littérature française des *xvi^e* et *xvii^e* siècles ; je tiens à lui exprimer ma profonde gratitude. J'ai une dette particulière à remplir envers M. R. C. Knight, maître de conférences à l'Université de Birmingham, qui m'a donné des indications précieuses et communiqué son propre travail. M. le Professeur E. Gros (1), de l'Université d'Aix-en-Provence, a eu l'amabilité de se mettre à ma disposition. Aux nombreux amis qui, étant au courant de mon travail, m'ont fourni tel renseignement utile, je redis toute ma reconnaissance. Je remercie enfin tout spécialement M. le Professeur G. Ascoli pour la sympathie et la patience de tous les instants avec lesquelles il a bien voulu diriger mes recherches.

(1) M. Gros a professé à Aix, pendant l'année 1937-1938, un cours sur *Phèdre à travers les âges*. Il n'a pas publié son travail et je n'ai pas pu m'inspirer de ses conclusions.

INTRODUCTION

« On n'étudie l'évolution de la tragédie que parce qu'il y a certaines tragédies qui possèdent un caractère éminent de beauté : pour les mieux connaître et comprendre, nous nous intéressons à cent autres qui les ont précédées, reliées ou suivies, et qui, directement, par elles-mêmes, seraient absolument dénuées d'intérêt. » Ce passage de Gustave Lanson (1) explique en même temps qu'il justifie la portée de cette étude.

Les rapports de Racine avec Euripide et Sénèque sont trop bien connus, ont fait le sujet d'études trop nombreuses, pour qu'il soit encore utile d'y insister davantage. Mais ceux qui étudient les origines antiques de *Phèdre* (et ce sujet a fourni plusieurs thèses de doctorat en Allemagne) ont tendance à mettre en relief la dette de Racine envers ses modèles antiques et de nier qu'il en doive un à ses prédécesseurs ou contemporains français. Est-il raisonnable de mettre Racine toujours à part, de lui refuser tout commerce littéraire avec les auteurs de son siècle ?

Le sujet de *Phèdre* et d'*Hippolyte* a tenté quatre dramaturges français avant Racine ; un sujet historique analogue a été traité deux fois ; on avait joué sur la scène française avant Racine plusieurs pièces sur des sujets apparentés à celui qu'il a choisi. Comment croire que Racine n'ait tenu

(1) *Hommes et livres*, Paris 1895. Avant-propos, p. xvi.

aucun compte de toutes ces œuvres ? En les étudiant, nous verrons de quelle façon le sujet a évolué et dans quel état il était quand Racine l'a repris. A quel point Racine a-t-il subi l'influence de ses prédécesseurs français ? A-t-il cherché à réagir contre leur conception du sujet ? Dans quelle mesure l'a-t-il fait ? Voici des préoccupations dont on s'est peu soucié jusqu'ici ; en essayant d'y trouver une réponse, voyons s'il n'est pas possible d'examiner *Phèdre* sous un jour nouveau.

Cette étude resterait cependant incomplète si nous nous arrêtons à la tragédie de Racine. Le thème a été traité plusieurs fois depuis 1677. Il restera à voir, non seulement de quelle façon un sujet peut se modifier, mais à quel point Racine a pu influencer la conception des écrivains reprenant ce sujet, après lui, depuis le début du xviii^e siècle jusqu'à nos jours.

La légende de Phèdre et d'Hippolyte.

CHAPITRE PREMIER.

Le thème dans l'antiquité et dans la littérature française du Moyen Age.

Phèdre, fille de Minos et femme de Thésée, s'éprit de son beau-fils Hippolyte, et repoussée par lui, l'accusa auprès de son père d'avoir voulu la séduire. Thésée, pour punir son fils, attira sur lui la colère des dieux ; ceux-ci envoyèrent contre Hippolyte un monstre marin qui le tua ; Phèdre se suicida (1).

Voici en peu de mots la légende de Phèdre et d'Hippolyte, telle que l'ont conçue les anciens, et, après eux, Racine. Les origines lointaines et brumeuses de cette légende ont été l'objet d'une magistrale étude par M. L. Séchan (2), que M. L. Méridier a suivi dans le chapitre sur ce sujet de son *Etude et analyse de l'Hippolyte d'Euripide* (3). Les origines de la légende d'Hippolyte doivent se chercher à Trézène, où le héros était l'objet d'un culte. Il serait inutile de répéter ici comment on a pu établir des liens de parenté entre Hippolyte, divinité anthropomorphique, protecteur de la virginité, et Thésée, né à Trézène de l'union

(1) Analyse légèrement adaptée de celle d'A. WILLEM, *Melpomène, Histoire de la tragédie grecque*, p. 186.

(2) *La légende d'Hippolyte dans l'antiquité*, « Revue des Etudes Grecques », 1911, t. 24, p. 105-151.

(3) Mellotée. In-8°, Paris, 1938.

d'Egée avec la fille de Pitthée ; comment la fable d'Ariane a pu donner naissance à celle de Phèdre, comment le thème de la femme coupable accusant celui qu'elle a voulu séduire de son propre crime, greffé sur les éléments primitifs de la légende, a pu fournir, dans la croyance populaire, une explication logique de la divinité du héros et de la vénération qui l'entourait. Pausanias, au second siècle après J.-C., en aurait recueilli encore la tradition locale à Trézène (4).

« On a supposé que les traits essentiels de la légende *terrestre* d'Hippolyte furent rassemblés vers le commencement du VI^e siècle dans l'œuvre d'un poète trézénien (5). » Il y a une allusion à Phèdre dans le onzième chant de l'Odyssée ; mais on admet généralement que ce passage ne peut être antérieur au VI^e siècle (6). *Les chants de Naupacte*, qui paraissent remonter au début du VII^e siècle (7), parlaient déjà d'Hippolyte, mais sans faire mention de Phèdre, ce qui ne prouve pas que l'auteur ignorait la passion fatale de celle-ci (8). Une chose qui semble certaine, cependant, et que les critiques sont d'accord pour affirmer, c'est que la légende fut propagée en premier lieu par le théâtre tragique au V^e siècle.

La brève analyse donnée ci-dessus fait ressortir les deux éléments essentiels que comporte la légende de Phèdre et d'Hippolyte : 1^o la passion coupable ressentie par une femme pour le fils de son mari, 2^o la calomnie par laquelle

(4) Pour tous ces détails voir SÉCHAN, *La légende*, etc...

(5) MÉRIDIER, *Hippolyte d'Euripide, Etude et Analyse*, p. 67. SÉCHAN, *La légende*, etc..., p. 135.

(6) SÉCHAN, *La légende* etc... 109.

(7) *Ibid.*, p. 106, note (5).

(8) SÉCHAN (*Ibid.*, p. 108) suggère toutefois que le poète ne faisait que suivre « une tradition religieuse dont l'existence ne supposait nullement celle de l'histoire humaine d'Hippolyte et de ses rapports avec Thésée et avec Phèdre ».

une femme rebutée se venge de celui qui était l'objet de son amour. Par l'un ou l'autre de ces deux éléments la légende s'apparente à une immense littérature. Les deux thèmes étaient fréquents dans la littérature grecque et on les trouve et séparément et liés ensemble.

L'histoire des fils de Phinée, aimés et accusés par Idaea (9), celle de Phrixos, aimé et accusé par Demodice ou Biadicé, femme de Cretheus (10), celle de Phœnix, accusé par Phthia, la maîtresse d'Amyntor son père (11), mettent toutes en œuvre les deux éléments signalés. Séchan (12) cite aussi le *Temes* de Critias comme reposant sur la même donnée. L'histoire d'Antéa ou Sthénébée, femme de Proitos, et de Bellérophon (13), et celle d'Astydamieia, femme d'Akastos, et de Pelée, mettait en scène la donnée de la calomnie. Tout comme Sophocle, Euripide avait traité certaines d'entre ces légendes ; il a fait deux tragédies sur le sujet d'Hippolyte, et Sophocle a écrit aussi une *Phèdre*. De ces trois tragédies, seul le second *Hippolyte* d'Euripide nous est parvenu.

Euripide donna probablement son *Hippolyte voilé* en 432. Les critiques sont d'accord pour croire que dans cette tragédie Euripide étudiait surtout Phèdre et sa passion aveugle. Les reproches que lui aurait valu l'impudeur de Phèdre dans cette première tragédie l'auraient-ils amené à réhabi-

(9) *Phinée*, de Sophocle (pièce perdue), on lui attribue 2 pièces sur ce sujet. (L'orthographe des noms propres adoptée ici est celle de Willem).

(10) *Phrixos* de Sophocle (œuvre perdue).

(11) L'histoire est mentionnée dans l'*Illiade* : Sophocle et Euripide l'ont traitée tous les deux. La pièce d'Euripide est perdue.

(12) *La Légende*, etc..., p. 130.

(13) Pièce perdue d'Euripide. Le sujet est apparenté à celui de l'*Io-batès* de Sophocle, qui avait respecté le récit de l'*Illiade* (VI, 155 et suiv.) V. WILLEM, *Melpomène*, p. 383. Ce sujet est celui de la tragédie *Bellérophon* de Quinault publiée en 1671.

liter le caractère de son héroïne dans un remaniement du même sujet ? La *Phèdre* de Sophocle, différemment conçue, aurait-elle pu l'influencer ? Ou Séchan aurait-il raison de croire que, selon toute vraisemblance, « le poète était alors remonté vers la source de la légende, qu'il avait pris connaissance du rituel de Trézène et deviné la qualité première d'Hippolyte » (14), et d'affirmer que « telle fut la cause prédominante d'un remaniement que l'influence de Sophocle et les critiques adressées à la première pièce ne suffisent pas à expliquer » (15) ? Quoi qu'il en soit, Euripide donna sa deuxième tragédie sur ce sujet en 428, et la tétralogie dont elle faisait partie fut couronnée.

La scène d'*Hippolyte Porte-Couronne* se passe à Trézène devant le palais de Thésée. Au prologue Aphrodite résume l'action de la tragédie et en explique les ressorts. Hippolyte, fils de Thésée, seul au monde, refuse de lui rendre hommage; elle le poursuit donc de sa vengeance, dont l'instrument sera Phèdre, femme de Thésée. Elle a inspiré à Phèdre un amour criminel pour son beau-fils, et se promet que la « chose » sera connue de Thésée. Phèdre sauvera son honneur, mais sa vie est condamnée. Ayant annoncé l'arrivée d'Hippolyte et rappelé qu'il mourra le même jour, Aphrodite se retire. Le héros entre en scène avec ses chasseurs et rend hommage à Artémis, mais refuse d'en faire autant à Aphrodite.

Le chœur des femmes de Trézène entre ensuite ; elles ont entendu parler des souffrances de Phèdre et sont curieuses d'en savoir les causes. On apporte Phèdre étendue sur son lit.

(14) *La légende, etc.*, p. 140.

(15) *Ibid.*, p. 140.

Encouragée par le Coryphée, la nourrice supplie Phèdre de lui dire la cause de son mal. Phèdre lui fait prononcer le nom d'Hippolyte, pour qui elle avoue ensuite son amour. L'aveu lui rend le calme, et elle prononce un long discours et affirme sa résolution de mourir. Pour l'empêcher d'exécuter cette décision, la nourrice lui conseille d'accepter l'amour et promet de remédier à son mal par un philtre magique. Pendant qu'elle sort le chœur célèbre la toute-puissance de l'amour et ses effets terribles.

Phèdre entend Hippolyte à l'intérieur du palais accabler la nourrice d'injures, et comprend que celle-ci lui a révélé son secret. Ils sortent du palais et la nourrice rappelle à Hippolyte son vœu de silence. Il prononce une longue tirade contre les femmes. Phèdre, furieuse, accable la nourrice de reproches et la chasse de sa présence.

Le chœur fait vœu de silence, et Phèdre sort pour se donner la mort. Après le chant du chœur une servante vient annoncer que Phèdre s'est pendue.

Thésée rentre de l'exil et trouve dans la main de la morte des tablettes qui accusent Hippolyte d'avoir porté violence contre elle. Thésée invoque Poseidon, qui lui a promis d'exaucer trois vœux, et lui demande la mort d'Hippolyte. Celui-ci, dans une entrevue avec son père, essaye de se défendre contre la fausse accusation, mais il ne veut pas rompre son serment et ne peut convaincre Thésée de son innocence. Il part pour l'exil, tandis que le chœur chante les caprices du destin et le sort immérité d'Hippolyte.

Un messager vient annoncer la mort imminente d'Hippolyte à la suite d'une catastrophe dont il fait le récit. Thésée ordonne qu'on apporte son fils. La déesse Artémis vient révéler à Thésée l'innocence de son fils et expose le complot d'Aphrodite, dont lui, ainsi que Phèdre et Hippolyte ont été

les victimes. Hippolyte, soutenu par ses serviteurs, entre en se plaignant. Il est consolé par Artémis, qui lui explique d'où vient son malheur et qui promet de le venger ; elle lui conseille de se réconcilier avec son père, ce qu'il fait avant de mourir.

Nous n'avons pas à faire ici une étude détaillée de cette tragédie ; ces lignes de Méridier (16) qui semblent représenter l'opinion moderne à ce sujet, font ressortir la différence entre l'attitude d'Euripide et celle du public athénien envers son œuvre. « Mais, en rappelant que l'action se ramène par delà les volontés humaines, au conflit de deux volontés divines, qu'a voulu dire le Poète ? Lorsqu'il montre que les hommes sont les jouets des dieux dont il fait ressortir l'égoïsme et l'injuste cruauté, il entend élever contre les croyances populaires la protestation du philosophe. Pour la foule athénienne, Hippolyte est justement frappé par Aphrodite dont il a rejeté le culte et bravé le pouvoir. Aux yeux d'Euripide, ce négateur de l'amour charnel, épris d'une pureté qui l'affranchirait des servitudes du corps, représente, semble-t-il, l'aspiration humaine à l'idéal, dans sa lutte contre les lois du monde physique. Il succombe parce que nul ne peut se soustraire à ces lois ; mais en même temps sa mort est un triomphe, puisqu'au prix de la douleur elle lui assure l'immortalité. »

Phèdre donc, si l'on ne considère que le mécanisme de la pièce, n'est que la victime de la vengeance de la déesse. Euripide, cependant, en a fait un portrait inoubliable ; il l'a peinte en femme pudique, sincère, qui lutte jusqu'au dernier moment contre un amour qu'elle sait monstrueux. Elle est plus malheureuse que coupable, disent tous les

(16) *Œuvres d'Euripide*, tome II, Notice à Hippolyte, p. 24. Les Belles Lettres. Paris, 1927, in-8°.

critiques. Hippolyte a tous les défauts de ses qualités, comme Willem l'a très justement remarqué (17). Il est farouche, raisonneur, insolent à l'égard des femmes, imprudent. « Ces défauts atténuent habilement le sentiment de révolte qu'on éprouve quand on apprend sa mort atroce (18). » La nourrice est un personnage essentiel à la tragédie ; chez elle tous les sentiments, toutes les idées sont subordonnés à la seule préoccupation du salut de sa maîtresse bien-aimée. Instruement de la perte d'Hippolyte, elle est un personnage de basse condition, et moralement instable.

Seul Lycophron, selon Méridier (19), a repris ce sujet après Euripide. Patin (20) y ajoutait les noms d'Agathon et de Sopater, dont l'œuvre aurait été une parodie de la tragédie d'Euripide. Séchan (21) croit à l'existence d'une ou de plusieurs versions alexandrines de la légende ; Callimaque l'a probablement traitée (22). Sous l'influence d'Euripide et de ses imitateurs alexandrins, les poètes latins ont repris le sujet (23). Ovide raconte la destinée d'Hippolyte dans ses *Métamorphoses* (24) et dans ses *Fastes* (25), et sa quatrième *Héroïde* est une épître qui constitue la déclaration de Phèdre à Hippolyte. Les *Silves* de Stace font une brève allusion à la mort du héros et le septième chant (26) de l'*Enéide* de Vir-

(17) Peut-on affirmer qu'Hippolyte incarne le jeune homme parfait du v^e siècle ? WILLEM, *Melpomène*, etc..., p. 260, puisqu'« aux yeux du vulgaire athénien, Hippolyte subit un juste châtement pour avoir dédaigné la puissance d'Aphrodite. » WILLEM, p. 260.

(18) WILLEM, *ibid.*, p. 261.

(19) *Etude et analyse de l'Hippolyte d'Euripide*, p. 285.

(20) *Etudes sur les tragiques grecs*, vol. II, p. 360, et note 3.

(21) *La Légende*, etc... p. 146.

(22) *Ibid.*, p. 144.

(23) *Ibid.*, p. 147.

(24) XV, 487.

(25) III, 265.

(26) Vers 761 et suivant.

gile rappelle aussi la légende, reliée maintenant aux cultes latins d'Aricie, avec lesquels on associa Hippolyte après sa transformation en Virbius (27). Horace refusait de croire à la résurrection d'Hippolyte (28). La seule tragédie romaine qu'on connaisse sur ce thème est celle de Sénèque le Tragique, qu'on appelle tour à tour : *Hippolyte*, *Hippolyte et Phèdre*, *Phèdre*.

L'identité de l'auteur, le but qu'il se proposait, la représentation ou la lecture publique de ses œuvres, ce sont là des problèmes dont nous n'avons pas à nous occuper ici (29). Voici sa conception de la tragédie : la scène se passe à Athènes, devant le Palais royal, où Hippolyte distribue entre ses compagnons de chasse les besognes de la journée. Après leur départ, Phèdre vient se plaindre à la nourrice de l'infidélité de Thésée, qui est aux Enfers ; elle-même, victime de Vénus qui hait sa race, est éprise d'Hippolyte. La nourrice lui conseille de combattre son amour.

A la fin d'un long dialogue, Phèdre annonce sa décision de prévenir le crime par la mort. La nourrice épouvantée entreprend d'intercéder auprès d'Hippolyte. Le chœur célèbre la puissance souveraine de l'amour.

La nourrice revient et décrit le mal de sa maîtresse. Phèdre rentre en scène (probablement portée sur un lit) et veut quitter ses habits royaux pour revêtir des habits de chasse. Hippolyte arrive et la nourrice l'exhorte à abandonner sa vie sauvage de chasseur et à goûter les plaisirs de la vie et de se donner à l'amour. Il répond en exaltant la vie simple et austère des champs, et en exprimant sa haine

(27) Voir SÉCHAN, *La légende*, etc..., p. 147.

(28) *Odes*, IV, VII

(29) Voir pour la discussion de toutes ces questions : *Le théâtre de Sénèque*, de L. HERRMAN.

pour les femmes. Phèdre, impatiente, ne pouvant attendre la fin de cette entrevue, sort du palais et avoue à Hippolyte son amour pour lui. Il la repousse brutalement, tire son épée, puis la jette sans tuer Phèdre. La nourrice ramasse son arme et s'avise d'accuser Hippolyte. Le chœur annonce le retour de Thésée.

Thésée apprend de la nourrice que sa femme veut mourir; interrogée par Thésée, Phèdre refuse de s'expliquer, jusqu'à ce qu'il menace de mettre la nourrice à la torture pour savoir la vérité. Alors, elle accuse Hippolyte de lui avoir fait violence et montre comme preuve l'épée qu'il a laissée derrière lui. Thésée demande à Neptune la mort de son fils, le jour même. Le chœur s'étonne que la Nature, qui règle si bien le monde physique, néglige le gouvernement des affaires humaines.

Le messager, annoncé par le chœur, vient raconter la catastrophe qui a causé la mort d'Hippolyte. Thésée exprime ses remords. Après le chant du chœur, Phèdre entre et proclame l'innocence d'Hippolyte. Elle s'accuse et se donne la mort, en invitant Thésée à la suivre. Thésée fait apporter les restes d'Hippolyte, qu'il rassemble avant d'ordonner les rites funéraires de son fils, rites qu'il refuse à Phèdre.

Les sources possibles de la tragédie de Sénèque étaient les deux tragédies d'Euripide, la *Phèdre* de Sophocle, et la quatrième *Héroïde* d'Ovide. On croit généralement que la source principale de son inspiration était ou l'*Hippolyte Voilé* d'Euripide, ou la *Phèdre* de Sophocle ou les deux ensemble... Une brève comparaison fera ressortir les différences principales entre la tragédie latine et la tragédie grecque qui nous est parvenue. La scène de chasse au premier épisode ; le fait que la nourrice connaît déjà l'amour de sa maîtresse ; le dialogue de celle-ci avec Hippolyte ; la

fuite du héros et le stratagème de la nourrice ; le dialogue entre Thésée et la nourrice ; la scène de la calomnie ; le sentiment paternel chez Thésée ; la scène où Phèdre s'accuse et meurt ; la dernière scène répugnante où Thésée rassemble les restes de son fils ; — ce sont tous des éléments nouveaux qu'on ne trouve pas dans l'*Hippolyte Porte-Couronne* d'Euripide. Il importe de remarquer aussi la suppression de la scène entre le père et le fils, le rôle nouveau du chœur, qui sympathise avec Hippolyte et non avec Phèdre, la haine de Vénus dont l'objet est devenu Phèdre, et non Hippolyte, et l'interprétation humaine, non divine, donnée au dénouement.

Ces changements sont dus en grande partie à la nouvelle conception du sujet de l'auteur romain. Pour Sénèque la légende n'a aucune signification religieuse ; sa tragédie est avant tout une étude psychologique et pathologique de la passion effrénée de Phèdre. Son héroïne est loin de ressembler à la Phèdre grecque ; elle cède à sa passion, se jette aux pieds d'Hippolyte et ne meurt finalement que pour suivre l'objet de son amour. A ce caractère puissant, vigoureux et passionné, manque la noblesse, la pudeur, la féminité de l'héroïne grecque. Hippolyte, qui n'a plus rien de mystique, est devenu plutôt philosophe ; son austérité a quelque chose de brutal. Thésée ne gagne rien à être représenté en mari infidèle, revenant d'une aventure amoureuse aux Enfers, mais le sentiment paternel qui le fait pleurer sur le sort d'Hippolyte avant d'être instruit de la vérité, le rehausse dans notre estime.

Il convient aussi de mentionner le rôle développé de la nourrice ; c'est elle qui la première a l'idée d'accuser Hippolyte. Elle sert les intérêts de Phèdre et disparaît aussitôt de la tragédie.

Voilà en peu de mots les éléments nouveaux apportés à l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte par Sénèque, ou conservés par lui. Sa tragédie, si inférieure à celle d'Euripide, ne sera pas d'une moindre importance pour le développement du thème dans le théâtre français.

La légende de Phèdre et d'Hippolyte est passée dans la littérature moderne par la voie italienne. Les humanistes italiens s'attachaient au théâtre plein de rhétorique de Sénèque, ils le traduisaient, l'imitaient, le représentaient (30). Vers la fin du ^{xv}^e siècle on représenta sa *Phaëdra*. La tragédie fut montée par Sulpicius Verulanus, avec l'appui du Cardinal Raphael Riario (31) et le succès de la représentation fut tel qu'on la donna une deuxième fois devant le pape Innocent VIII, au château Saint-Ange, et une troisième fois au palais du Cardinal. Ces représentations ont dû avoir lieu entre 1488 et 1492 (32), mais déjà la tragédie avait été traduite en italien (33). Francesco Piccio da Montevarchi en fit paraître une autre traduction en 1497 ; c'est vraisemblablement cette traduction qu'on joua à Ferrare au carnaval de 1509 (34). On ignore quel était cet *Hippolito* donné à Mantoue en 1504, mais si cette tragédie était une traduction de la tragédie de Sénèque la représentation aurait été la première connue d'une tragédie antique en langue moderne (35).

Plus tard, parurent d'autres traductions des tragédies de

(30) CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas*, vol. II, p. 370.

(31) *Ibid.*, p. 370-371

(32) ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Voir vol. II, p. 68. Voir aussi Chassang : *Des essais dramatiques imités de l'antiquité aux ^{XI}^e et ^{XV}^e siècles*. Paris, 1852, p. 133. « La représentation de l'*Hippolyte* ne saurait être de beaucoup antérieure à l'année 1488. »

(33) Un Ms. qui appartenait au Marquis de Santillana datait d'environ 1458. Voir CREIZENACH, *op. cit.*, p. 378.

(34) Voir CREIZENACH, *ibid.*, p. 379.

(35) *Ibid.*, p. 379.

Sénèque ; la plus importante est celle de Lodovico Dolce, en 1560. (Vers cette époque parurent aussi des imitations de Sénèque : l'*Hippolito* d'Ottaviano Zara en 1558 ; la *The-sida* de Trapolini en 1576 ; on y voit aussi l'influence d'Euripide. Des traductions de ses tragédies étaient parues en 1504 et 1556 (36).

Les humanistes français suivirent la voie ouverte par les Italiens, ils prirent Sénèque pour modèle, traduisirent, imitèrent ses tragédies. Ce ne fut cependant qu'en 1573 que parut la première version française d'*Hippolyte*. Cette tragédie fut l'œuvre de Robert Garnier (37).

*
* * *

Le thème de la femme calomniant l'homme qui refuse son amour ne se trouve pas uniquement dans la littérature grecque. Séchan signale l'histoire syrienne de Stratonice et de Combabo (38). L'aventure de Joseph avec la femme de Putiphar (39) met en œuvre une situation pareille. C'est sans doute la version biblique qui, par l'intermédiaire du

(36) CREIZENACH, *op. cit.*, p. 377.

(37) R. LEBÈGUE, *La tragédie religieuse en France* (Bibliothèque littéraire de la Renaissance, in-8° Paris, 1929) signale p. 144, note 2, un *Erastus* écrit en 1566 dont le sujet « offre quelque analogie avec celui de Phèdre ». Cette pièce, écrite par un écolier (Griaeus) de douze ans, et jamais imprimée, ne nous retiendra pas ; il n'est guère probable que Garnier en ait eu connaissance.

(38) *La légende, etc.*, p. 129-130 ; voir aussi p. 130, note 1. Cette même Stratonice est l'héroïne de la fable qui raconte l'amour d'un prince pour la femme de son père. Cette histoire, conservée dans les récits de Valère-Maxime, I, 1, ch. 8 ; de Plutarque, traduction d'Amyot, t. VII, p. 71 ; d'Appien, *De rebus Syriacis*, 59-61, fournit le sujet d'une série de tragédies au XVII^e siècle. On le retrouve dans le troisième acte du *Triomphe des Cinq Passions*, de Gillet de la Tessonnerie en 1642, dans la *Stratonice ou le malade d'amour* de De Brosse, en 1644, dans la *Nouvelle Stratonice* de Du Fayot, en 1657, dans la *Stratonice* de Quinault, en 1660, et dans l'*Antiochus* de Corneille, en 1666. Pour des renseignements plus précis sur ces œuvres, on peut consulter E. Gros, *Philippe Quinault*, 3^e partie, I, ch. II, p. 291-298.

(39) *Genèse*, 39.

Coran (40), a été reprise dans la littérature persane par les poètes Djami et Firdusi. On signale (41) dix-sept romans poétiques consacrés à ce sujet, des versions turques et des traductions espagnoles. L'histoire sous cette forme a donc été très répandue.

Plus intéressant pour nous est le fait qu'on retrouve non seulement l'élément de la calomnie, mais aussi celui de la belle-mère coupable dans le cadre de l'histoire orientale des *Quarante Vizirs* et du *Livre de Sendabad*. Ce serait grâce à une version latine, traduite en français dès le ^{xiii}^e siècle, que cette histoire est passée dans la littérature française. Depuis le ^{xiii}^e siècle jusqu'au ^{xvi}^e, elle jouit d'une grande vogue en France, ainsi que dans tous les pays européens. L'histoire nous est conservée dans de nombreux manuscrits. Plusieurs éditions latines de la *Historia Septem Sapientium Romae* sont parues vers la fin du ^{xv}^e siècle, et une traduction française, la plus ancienne, fut imprimée à Genève en 1492. On signale (42) huit éditions françaises de cette version. Neuf éditions françaises d'une autre version (« *Versio Italica* ») sont connues (43) ; cinq sont de la fin du ^{xvi}^e siècle (1564 à 1579), et une est de 1616... Cette histoire a donc pu être connue des auteurs dramatiques qui ont traité le sujet de Phèdre. Une des versions les plus intéressantes s'intitule

(40) SCHMITZ, *Die Bearbeitung der Phaedra-Hippolytossage durch die Dichter vor Racine*, p. 6.

(41) Auguste BRUTEUX, dans sa traduction de *Youssouf et Zuleikha*, poème de Djami. Paris, 1927, in-8°. Voir note 8, p. x. Il est intéressant de remarquer que certains traits dans le poème de Djami rappellent la tragédie d'Euripide.

SCHMITZ, *opus cit.*, signale d'autres histoires parallèles : une dans un papyrus égyptien, l'autre dans le *Jātakās*. La Geneveva-Gola histoire dont il parle est une inversion de la situation, la femme étant calomniée par le Sénéchal. Voir p. 6-8.

(42) KILLIS CAMPBELL, *The Seven Sages*, p. xxiv.

(43) Signalées par A. CESARI, *Amabile di Continentia*, Bologna, Romagnoli dall'Acqua, 1896, in-8°, p. cxxxI.

le *Dolopathos* ; ce poème est l'œuvre du trouvère Herbers, et date du début du XIII^e siècle.

Un empereur confie son fils aux soins de Sept Sages (ou, comme dans le *Dolopathos*, à Virgile), et les charge de son éducation. Sa première femme meurt et il se remarie. Quand il envoie chercher son fils les sages consultent les astres et prévoient que si le prince parle quand il sera devant son père il mourra aux premiers mots qu'il prononcera. Ils l'engagent donc à garder le silence. Le roi est au désespoir à cause du mutisme de son fils et sa femme entreprend de le faire parler. Elle essaye de séduire le prince, avec le seul résultat qu'elle s'en éprend elle-même. Ses tentatives de séduction échouent, et la reine porte contre le prince l'accusation portée contre Hippolyte par Phèdre. Le prince est condamné à mort, mais l'arrivée d'un des sages, qui raconte au roi une histoire lui conseillant la prudence, retarde l'exécution d'un jour. Le roi change encore d'avis en écoutant une histoire racontée par sa femme, et ce jeu continue pendant sept jours, au bout duquel temps le prince parle et dit la vérité. La reine est condamnée à être brûlée. Telle est en ses grandes lignes l'histoire des Sept Sages.

Dans le cadre de cette histoire — car l'analyse donnée ci-dessus ne représente que le cadre de cette série d'histoires racontées par la reine et par les Sages — se retrouvent les deux éléments caractéristiques du thème de Phèdre et d'Hippolyte. A propos de l'accusation portée contre le prince par sa belle-mère, A. Loiseleur-Deslongchamps note (44) : « Il n'est pas besoin de faire remarquer le rapport de cet incident avec l'histoire de Phèdre, rapport probablement tout à fait fortuit. » Suchier, cependant (45), a suggéré que le livre

(44) *Essai sur les Fables indiennes*. Paris, 1838, p. 95, note 1.

(45) *Geschichte der Französischen Literatur*, p. 154, Leipzig, 1901, in-4°.

indien qui est la première source de l'*Histoire des Sept Sages*, repose peut-être, pour l'histoire du cadre, sur la légende grecque que, d'après Pausanias, connaissaient les Barbares sachant le grec. Gaston Paris (46) signale ceci comme une « ingénieuse idée », et ajoute le commentaire : « Toutefois il n'y a rien de commun entre les deux thèmes que l'amour d'une reine pour son beau-fils et la calomnie par laquelle elle se venge d'avoir été rebutée par lui, et c'est là une aventure qui a dû se produire si souvent dans les harems orientaux qu'il n'est pas besoin de penser à un emprunt. » Ce raisonnement n'enlève pas son attrait à la théorie de Suchier.

La reine est représentée dans l'*Histoire des Sept Sages* comme étant extrêmement perfide, mais il faut se rappeler à cet égard, qu'une grande partie de la littérature du Moyen Age prêtait volontiers à la femme un caractère méchant et ignoble ; signalons d'autre part la célèbre description de l'amour de la reine dans le *Dolopathos*. Herbers donne à sa reine aussi, une demoiselle d'honneur qui, la première, lui conseille de changer son amour en haine. On peut comparer la fonction de ce personnage à celle de la nourrice de la légende antique. Le prince est le type du jeune homme vertueux, à qui son mutisme prête une certaine austérité ; mais, cette période de mutisme passée, il ne s'abstient pas d'accuser sa belle-mère à son tour. Le roi est un caractère faible qui change d'avis deux fois par jour, selon qu'il vient d'écouter sa femme ou un sage.

Les analogies avec le thème de Phèdre et d'Hippolyte sont au nombre de quatre : la reine est éprise du fils qu'a eu son mari d'un premier lit ; elle lui fait des avances, et rebutée par lui, l'accuse de lui avoir porté violence ; l'innocence du fils est finalement reconnue et la femme meurt.

(46) *Mélanges de littérature fr. du Moyen Age*, p. 48.

Les différences entre le roman et le thème légendaire sont aussi à signaler. Le prince ne meurt pas, il se venge de son accusatrice, et celle-ci au lieu de se prendre la vie, est mise à mort par ordre de son mari (47) ; il n'y a aucune influence surnaturelle dans l'histoire — sauf la prophétie lue dans le ciel.

Au ^{xiii}^e siècle également appartient le célèbre poème *La Châtelaine de Vergi*, où sont plus fidèlement prévus les personnages qu'attend une si brillante destinée au théâtre du ^{xviii}^e siècle. Comme l'*Histoire des Sept Sages*, *La Châtelaine de Vergi* eut une grande vogue aux siècles suivants ; on en connaît dix-huit manuscrits, dont un du ^{xvi}^e siècle, et on en trouve des imitations dans plusieurs littératures européennes (48). Marguerite de Navarre la reprit dans son *Hep-taméron* (conte LIV) (49), et en 1599 on la retrouve dans la tragédie de *Radegonde, duchesse de Bourgogne*, œuvre sans valeur de Du Souhait. On connaît cette histoire de la duchesse de Bourgogne qui s'éprit de l'ami et familier du duc, et qui, repoussée par lui, l'accusa auprès de son mari. On se rappelle comment le chevalier, au désespoir, avoua au duc ses amours secrètes avec la châtelaine de Vergi, la nièce du duc ; comment la duchesse l'apprit et la vengeance qu'elle en tira, suivie de la mort des deux amants, et de la décapitation de la duchesse par son mari. — Selon certains critiques, l'auteur de ce poème aurait repris un thème bien connu, celui

(47) Comparer pour ce détail, l'histoire de Fauste, racontée par le Père Caussin dans *La Cour Sainte*, 2^e édition, Paris, 1640, t. II. V. pp. 522 et suiv. (Voir aussi chap. III qui étudie les tragédies s'inspirant de ce récit.)

(48) Voir E. LORENZ, *Die Kastellanin von Vergi in der Literatur Frankreichs, Italiens, der Niederlande, Englands und Deutschlands*.

(49) Conte LXX, selon BÉDIER, *Histoire de la Littérature française illustrée*, p. 140, A ; voir aussi la préface, p. xiv, à sa traduction de la *Châtelaine de Vergi*, Paris, H. Piazza, 1927, in-8°.

des lais de Lanval et de Grælent, dans lesquels la femme d'un suzerain, dont les avances sont repoussées par un des chevaliers, accuse le vassal auprès de son mari. (On voit à quel point cette situation était répandue dans la littérature française du Moyen Age).

Il est vrai que *La Châtelaine de Vergi* et la légende de Phèdre et d'Hippolyte n'ont en commun que cet épisode de la calomnie. Nous ne croyons pas, cependant, qu'il soit superflu de signaler cette analogie. Petitot, dans son édition des œuvres de Racine (50), a voulu chercher les origines de l'épisode d'Aricie dans la pièce *El Perseguido* de Lope de Vega, et quelle est cette pièce, sinon une version espagnole de *La Châtelaine de Vergi* (51) ?

Les personnages de *La Châtelaine de Vergi* offrent avec les personnages légendaires Thésée, Phèdre, Hippolyte, un parallèle extraordinaire. La châtelaine elle-même correspond à l'Aricie de Racine. La duchesse, dont la psychologie et la passion sont étudiées avec une sympathie et une finesse d'observation remarquables pour l'époque (vers la fin du xiii^e siècle) rappelle la Phèdre latine, dépouillée de son délire et de son impudence, traits de caractère qui sont remplacés par le calcul et la jouissance raffinée de la torture infligée à une autre. Le duc, esprit généreux, noble et digne, n'a aucun des défauts de Thésée ; le seul défaut qu'on peut lui reprocher est sa faiblesse devant sa femme. On pourrait comparer le chevalier avec l'Hippolyte de Racine, et soutenir que l'attitude chevaleresque de l'un correspond à la galanterie de l'autre. Le premier, comme le second, est droit et loyal, et se défend de l'accusation injuste en nommant l'objet véritable de son amour. Aricie, si le caractère noble et les

(50) Paris, 1813. Vol. III, pp. 154-155, note 1.

(51) Il est curieux que Petitot ne l'ait pas reconnue.

sentiments élevés de la châtelaine lui manquent, remplit néanmoins la même fonction qu'elle, c'est-à-dire qu'elle inspire de la jalousie à sa rivale. Dans les deux cas cette jalousie est féroce et funeste, seulement la jalousie de la duchesse entraîne directement le dénouement tragique du poème.

Résumons ces dernières pages. *L'Histoire des Sept Sages* met en œuvre les deux situations indiquées comme essentiellement caractéristiques du thème de Phèdre et d'Hippolyte. Les lais de Lanval et de Grælent, et après eux le poème de *La Châtelaine de Vergi* ont pour principal intérêt la deuxième situation. Qu'on se rappelle encore une fois combien toutes ces œuvres furent goûtées au Moyen Age, combien nombreux furent les manuscrits qui les conservaient et les répandaient, et on reconnaît que, presque dès les débuts de la littérature profane en France, ces deux situations se sont naturalisées pour devenir entièrement françaises. Quand Robert Garnier, donc, en 1573, s'avisa de donner un *Hippolyte* français et introduisit les personnages de la légende grecque dans la littérature française, il reprit en fait un thème ancien, très répandu au xve siècle, certainement connu au xvie et au xvii^e siècle, et lui donna une forme, nouvelle dans la littérature française, mais désormais triomphante.

CHAPITRE II

Les tragédies inspirées de l'*Hippolyte* de Sénèque.

Garnier (1544-1599), on le sait, fut sans contestation le plus important des auteurs tragiques de la fin du xvi^e siècle. Aussi, son œuvre d'*Hippolyte* est-elle, parmi les nombreuses pièces écrites sur ce thème qui précédèrent la *Phèdre* de Racine, celle qui a le plus de valeur. Les raisons qui déterminèrent le choix du sujet de Garnier seraient pour nous d'un haut intérêt ; malheureusement, les renseignements précis nous manquent. L'éditeur des œuvres de Garnier, Lucien Pinvert (1), qui voit dans les tragédies romaines du poète des reflets de la vie contemporaine de l'époque, a suggéré que Garnier a pu être influencé en écrivant *Hippolyte* par une légende populaire qui voulait que la mort prématurée à 23 ans, en 1568, d'Elisabeth d'Espagne, fille de Henri II, ait été une fin tragique. D'autre part, est-il possible que Garnier, imitateur de l'Arioste dans sa tragédie *Bradamanthe*, ait trouvé aussi l'inspiration de son *Hippolyte* dans un auteur italien ? Cette hypothèse est appuyée par le seul fait qu'il existait au moment où Garnier écrivait plusieurs traductions italiennes (2) de la tragédie de Sénèque, dont l'œuvre était une des premières tragédies antiques qu'on ait

(1) *Œuvres complètes*, de Robert Garnier, avec notice et notes par Lucien Pinvert. Librairie Garnier, Paris, 1923, in-8°.

(2) La plus importante était celle de Ludovico Dolce en 1560.

représentées en Italie ; le sujet était donc indiqué pour servir de modèle à un humaniste français. Parmi les tragédies italiennes originales qui s'inspirent de ce sujet (3), seule celle d'Ottaviano Zara parut assez tôt (1558) pour pouvoir servir à Garnier, et il paraît à peine vraisemblable que cette œuvre sans valeur ait été de quelque utilité à la tragédie française.

Nous n'avons pas non plus de renseignements exacts sur la représentation de la tragédie de Garnier. Bernage (4) affirme que les tragédies de Garnier n'ont pas été composées pour la scène. Il nous semble plus juste d'admettre avec G. Lanson (5) que tout était jouable, et il est vraisemblable que ce fut sa tragédie qu'on joua à Saint-Maixent, et dont l'indication se trouve dans la liste de G. Lanson (6). Rigal fait remarquer (7) des difficultés intéressantes en ce qui concerne la représentation d'*Hippolyte* ; il soutient que le caractère scénique de l'œuvre disparaît quand Garnier se montre original.

Garnier a suivi de près le développement de Sénèque ; il a réparti la matière tragique en cinq actes, et en supprimant certains épisodes de son modèle s'est vu obligé de combler la lacune par des discours de son invention. Son premier acte débute par un prologue, où l'ombre d'Egée, père de Thésée, raconte quelques-uns des exploits de son fils, dont il prévoit le malheur prochain. Il prévoit aussi la

(3) RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, I, pp. 118-120, en signale 4 : *Hyppolito*, d'Ottaviano Zara, 1558 ; *Thesida*, de Gio. Paolo Trapolini, 1576 ; *Fedra*, de Francesco Bozza, 1578 ; *L'Hyppolito*, d'Andrea Santa Maria, 1619.

(4) *Etude sur R. Garnier*, p. 18.

(5) *Etudes sur les origines de la tragédie classique en France*, Revue d'Histoire Littéraire, 1903, p. 413.

(6) *Ibid.*, p. 204.

(7) *De Jodelle à Molière*, p. 73.

mort d'Hippolyte, causée par Phèdre. Hippolyte, ensuite, énumère les mauvais augures qui le menacent de quelque grand malheur, et prie les dieux de l'en préserver. Le deuxième acte contient le dialogue entre Phèdre et la nourrice ; au troisième acte la nourrice fait sa tentative auprès d'Hippolyte, Phèdre se déclare à lui, et la nourrice s'avise d'accuser le jeune homme. Le quatrième acte est celui de l'accusation ; Garnier y ajoute, à la fin, un monologue où la nourrice s'accuse et annonce sa mort prochaine. La catastrophe qui cause la mort d'Hippolyte, la mort de Phèdre et le désespoir de Thésée, forment le sujet du cinquième acte.

Rigal (8) s'exprime au sujet de cette tragédie : « Toute l'originalité de Garnier s'est bornée à réunir deux actes en un, à combler la lacune qui en résultait en plaçant en tête de la pièce un monologue dont l'idée était due à Sénèque lui-même, à mettre çà et là, et notamment dans son dernier acte, quelques beaux vers et quelques sentiments pathétiques. » Examinons la pièce et rendons-nous compte combien ce jugement est superficiel.

Garnier, tout en suivant Sénèque de près, a beaucoup inventé, et, d'autre part, il a su négliger — quand il les a jugés superflus — certains traits fournis par son modèle. C'est ainsi qu'il laisse de côté la scène de chasse par où débute la tragédie latine, et lui substitue la scène de prophétie — artifice employé par Sénèque dans son *Agamemnon* et déjà connu dans le théâtre français (cf. l'ombre de Marc-Antoine dans la *Cléopâtre*, de Jodelle). Pour les détails des exploits de Thésée, Garnier est probablement redevable,

(8) *Histoire de la Littérature française*, par PETIT DE JULLEVILLE, t. III, chap. IV, p. 270.

comme Gilbert plus tard, à *La Vie de Thésée* de Plutarque ; le monologue d'Hippolyte est une invention de Garnier. Le chant du chœur, qui célèbre les plaisirs de la chasse et termine le premier acte, est sans doute inspiré du premier épisode de Sénèque.

Le deuxième acte offre un exemple caractéristique de la méthode de Garnier. Le dialogue de la nourrice et de Phèdre, qu'on trouve chez Sénèque, y subsiste presque entièrement ; Garnier en a développé les principales idées et a ajouté de nouvelles. Il a développé les plaintes de Phèdre dans son premier monologue, elle parle déjà de mourir, décrit son état physique, proclame Hippolyte comme l'objet de son amour devant la nourrice, qui la supplie de se défaire de cet amour pendant qu'il est encore temps. Phèdre répond que l'amour est inspiré par les dieux et « ne se doit pas borner au mariage ». Elle attaque la liberté dont jouit l'homme, défend les « libres amours » des animaux et accuse Thésée d'infidélité — lui refusant ainsi la liberté qu'elle vient de réclamer pour elle-même. La nourrice, qui avait opposé une morale saine aux propos de Phèdre sur l'amour libre, perd maintenant du terrain en prenant la défense de Thésée. Elle se reprend en affirmant bien nettement que l'absence, et même l'infidélité de son mari, ne servent pas d'excuse à Phèdre, Garnier reprend ensuite le développement de Sénèque : la nourrice peint les horreurs qui résulteraient d'une union entre Phèdre et Hippolyte, rappelle à Phèdre que sa passion ne peut demeurer inconnue, et qu'Hippolyte est « insensible ». Comme dans Sénèque la décision qu'exprime Phèdre de mourir change entièrement l'attitude de la nourrice, qui se charge de « fléchir » le cœur d'Hippolyte. Le développement du chœur est original, à part quelques traits puisés dans Sénèque.

Au troisième acte, Garnier omet la scène où Sénèque montre Phèdre prête à quitter ses habits royaux pour s'habiller en chasseresse, et la remplace par un monologue dans lequel Phèdre se plaint et fait appel à Hippolyte pour qu'il réponde à son amour et l'empêche de mourir. La nourrice ensuite développe le monologue qui ouvre le deuxième épisode de Sénèque. La prière à Diane, prononcée par la nourrice dans l'œuvre de Sénèque, est mise par Garnier dans la bouche de Phèdre. Le poète français suit de près son modèle latin dans la scène entre la nourrice et Hippolyte, mais omet la seconde partie de la réponse d'Hippolyte — une tirade contre la civilisation, et la guerre, engendrée par les femmes. Garnier suit aussi Sénèque dans la scène de Phèdre et d'Hippolyte, et lui emprunte l'incident de l'épée que tire Hippolyte avec l'intention de tuer Phèdre. Il lui doit également ce brutal :

Retirez-vous de moy ; ne me venez toucher,
Ne me touchez le corps de peur de me tacher.

(Acte III.)

qui peint si vivement l'horreur de l'austère chasseur. La nourrice prend, comme le décrit Sénèque, la décision de « prévenir Hippolyte et de lui donner le blâme ». Encore une fois, le développement du cœur, qui chante ici la vengeance dont est capable une femme dédaignée, diffère de celui de Sénèque.

Le quatrième acte, comprenant les entrevues de la nourrice avec Thésée, de Thésée avec Phèdre, suit de près les scènes correspondantes dans l'œuvre de Sénèque. Chacune de ces scènes, il est vrai, est amplifiée, mais cette amplification n'est qu'un piétinement sur place et n'ajoute pas d'idée nouvelle au dialogue. Le monologue, où Thésée maudit son

fils et demande à Neptune l'accomplissement de son vœu, contient quelques idées puisées dans Sénèque, mais est développée par l'auteur français d'une façon personnelle. Garnier ajoute ici un monologue de la nourrice (dans la tragédie latine elle ne paraît plus après avoir appris à Thésée que Phèdre veut mourir), où elle s'accuse d'être l'instrument de la mort d'Hippolyte, mais elle avait toujours eu pour but de sauver Phèdre ; elle affirme sa résolution de mourir. Le développement du chœur à la fin de cet acte est original : c'est aux dieux de juger nos actions ; Neptune devrait rendre évident le crime de Phèdre en n'exauçant pas le vœu de Thésée :

La promesse obliger ne doit,
Quand elle est faite contre droit.

(Acte IV.)

Le récit de la mort d'Hippolyte, au cinquième acte, contient des traits originaux et plusieurs amplifications ; la péroraison en est originale. Le monologue où Phèdre s'accuse, se blâme et exprime ses remords, doit peu à Sénèque, et montre combien la conception de l'héroïne est supérieure à celle du poète latin. Garnier intercale ici un chant après le récit de la catastrophe, mais avant le dernier monologue de Phèdre. Le poète français laisse de côté l'horrible scène de la reconstitution des membres d'Hippolyte par son père, et donne à Thésée un monologue différant en ceci de Sénèque, et, à certains points de vue, montrant un Thésée supérieur au prototype latin.

On ne cherche plus dans cette tragédie de Garnier les traces d'une inspiration grecque ; on peut la rapprocher, cependant, de la tragédie d'Euripide, plutôt que de celle de Sénèque, en en considérant une qualité frappante : le ly-

risme. Comme chez le Grec, ce lyrisme est surtout remarquable dans les chœurs, et c'est la partie de l'œuvre qui relève le moins de Sénèque. Il est très évident que Garnier doit beaucoup à Sénèque, mais il ne faut pas diminuer l'importance des traits nouveaux par lesquels il a contribué au développement de la légende. Ayant fondu en un acte (le V^e) les quatrième et cinquième épisodes de Sénèque, Garnier n'avait pas de matière suffisante pour une tragédie de cinq actes. Le vide du premier acte est mal dissimulé. Il est intéressant, toutefois, de remarquer qu'il n'a pas voulu imiter le premier épisode de Sénèque (lequel, en effet, n'a rien à voir avec l'action) mais qu'il a préféré inventer des monologues qui puissent se rattacher à la suite. Il existe d'autres exemples, peut-être plus frappants (9), mais celui-ci illustre bien ce qu'entendait Faguet (10) quand il disait que Garnier savait corriger son modèle, aux défauts duquel il était sensible. D'autre part, il faut admettre qu'en allongeant les dialogues il s'éloigne souvent du sujet sans rien ajouter à la marche de l'action. C'est un défaut qu'il faut attribuer au goût de l'époque pour le discours sentencieux, goût dont Garnier est loin d'être affranchi. Trois de ses monologues, cependant, méritent de l'attention : le premier monologue de Phèdre au troisième acte et le dernier au cinquième, et le monologue final de la nourrice au quatrième acte.

Il est à remarquer ici que malgré le rôle plus long de Phèdre, Hippolyte est le premier personnage tragique de la pièce, et il n'y a point contradiction entre le titre et le sujet de la tragédie. La conception religieuse de la tragédie *Hippolyte Porte-Couronne* s'est transformée en conception

(9) E. g. la suppression de la dernière scène de Sénèque, le rassemblement des membres de son fils par Thésée.

(10) *La Tragédie française au XVI^e siècle*. Voir chap. v, v, p. 189.

philosophique, dans la tragédie de Sénèque. Hippolyte sombre dans la bataille de la vie, parce qu'il a cru pouvoir faire fi des lois éternelles auxquelles sont soumis, sans exception, tous les hommes. Victime des dieux qui règlent les lois du monde, dans la tragédie grecque, Hippolyte est victime de Phèdre, c'est-à-dire du genre humain, dans la tragédie latine. Or, en ce qui concerne le personnage de Phèdre, Garnier a très bien compris que la tragédie de Sénèque est une étude de la passion ; en ce qui concerne Hippolyte il ne semble pas s'être rendu compte du vrai aspect de la tragédie. Sans doute, il a compris que la mort prématurée d'un jeune homme, mort causée par la vengeance d'une femme dédaignée, n'est point, d'après les principes d'Aristote, un sujet de tragédie suffisant. Aussi, a-t-il fait une tentative — tentative intéressante, mais destinée à avorter — pour introduire une péripétie dans la marche de l'action. Il a suggéré que Neptune, dieu tout-puissant, pourrait refuser d'accomplir le vœu de Thésée. Cette idée, esquissée dans le prologue par Egée, et dont la nourrice souhaite la réalisation, forme le sujet du chœur au quatrième acte, après le discours fatal de Thésée ; Phèdre n'en fait mention qu'après la mort d'Hippolyte. Formulée par un des personnages principaux, cette idée aurait pu interrompre la marche de l'action ; c'est sans doute pour cette raison que Garnier l'a attribuée au chœur. Cette tentative d'introduire une péripétie dans la marche de la tragédie, est une preuve, s'il en faut, que Garnier conçoit Hippolyte comme son premier personnage tragique. Car la possibilité de l'intervention de Neptune ne permet qu'un faible espoir en ce qui concerne Hippolyte ; quant à Phèdre, il lui suffit, au moment de son repentir, d'avoir voulu la mort de celui qu'elle aime, pour ne plus pouvoir supporter la vie.

Mais, malgré la conception qu'il se fait d'Hippolyte, le regardant comme le centre de la tragédie, Garnier a laissé de côté l'élément qui, selon Sénèque, est à la base de la tragédie, c'est-à-dire l'impossibilité qu'il y a à faire cadrer la philosophie d'Hippolyte et celle de la société dans laquelle il vit. Aussi, H. Dhom, dans son étude sur l'*Hippolyte* de Garnier (11), a-t-il cherché ailleurs l'idée motrice de la tragédie. Les vers du prologue, où il est question de la vengeance de Pluton sur le ravisseur Thésée, et le vers de Phèdre au deuxième acte en parlant de Pluton : « Il ne s'en plaindra pas, il en prendra vengeance », indiqueraient, selon Dhom, que Garnier conçoit le déroulement des événements tragiques comme l'effet de la colère plutonienne. En cette occurrence il faudrait admettre que Thésée est le premier personnage tragique, celui que poursuit la fatalité — mais tel n'est point le cas.

Bernage (12) trouve aussi que le monologue d'Egée rattache l'infortune d'Hippolyte aux fautes de Thésée, donc que Garnier substitue ainsi la cause morale à la cause religieuse d'Euripide. Cette idée est plus acceptable que l'insistance de Dhom sur le rôle de Pluton, mais elle donne une importance regrettable à l'infidélité de Thésée.

D'autre part, Garnier n'a pas manqué d'insister, pour donner un sens à sa tragédie, sur le pouvoir omnipotent du destin auquel sont soumis les dieux aussi bien que les hommes. Il y revient plusieurs fois : Egée, dans son prologue, insiste à deux reprises sur le pouvoir du destin ou sort : « L'inexorable sort » et l'impossibilité dans laquelle

(11) *Welches ist das Verhältnis von Garniers Hippolyt zu seinen Quellen*, p. 31.

(12) *Etude sur R. Garnier*. Voir chap. vi, pp. 70 et 175.

l'homme se trouve d'y échapper. Hippolyte lui-même, au premier acte, admet l'existence de cette force supérieure :

Mais quoy, rien ne change, on a beau faire vœux,
On a beau immoler des centaines de bœufs,
C'est en vain, c'est en vain : tout cela n'a puissance
De faire révoquer la céleste ordonnance.

(Acte I) (13).

Phèdre s'exprime aussi à ce sujet, dans la scène de l'aveu :

Hélas ! c'est le destin de notre pauvre race !
Vénus nous est cruelle, et sans cesse nous brasse
Une amour dérégée. Et que peut notre effort
Encontre une déesse et encontre le sort ?

(Acte III) (14).

Garnier a introduit d'importantes modifications dans les caractères de ses personnages, et ce n'est pas là sa moindre originalité. Le caractère violent et licencieux de la Phèdre latine semble lui avoir déplu tout d'abord, car c'est surtout le personnage de Phèdre qui est nouveau dans la tragédie française. Garnier semble avoir pris conscience de la nécessité de rendre son héroïne sympathique. Son insistance au II^e acte sur l'absence et l'infidélité de Thésée abaisse le niveau moral de sa tragédie, mais doit être attribuée à son désir d'attirer vers Phèdre la sympathie du lecteur ou du spectateur. Ensuite, les trois monologues originaux signalés plus haut (p. 27) sont d'une haute importance en ce qui concerne Phèdre. Dans son dernier monologue, la nourrice se dit coupable d'avoir causé la mort d'Hippolyte :

(13) Edition de Pinvert, p. 254.

(14) *Ibid.*, p. 295.

Hé ! Le pauvre jeune homme, il est par ma malice,
Comme le simple agneau qu'on mène au sacrifice.

(Acte IV) (15).

Mais elle s'excuse en disant :

C'est par toy, ma maîtresse, et pour couvrir ton mal
Que j'ai tramé sur lui ce crime capital.

(Acte IV) (15).

Ne doit-on pas voir dans ce monologue, sur l'originalité duquel on ne saurait trop insister, n'y doit-on pas voir une tentative pour diminuer, en quelque sorte, la culpabilité de Phèdre, en faisant attribuer à la nourrice l'initiative du crime ? De plus (ce sont les deux monologues signalés de Phèdre qui en fournissent la preuve), Garnier a modifié non seulement le caractère, mais aussi la nature de l'amour de Phèdre. Non moins passionnée que la Phèdre latine, la sienne est moins violente, plus humble. D'après son premier monologue avec la nourrice, on la jugerait amoral, si l'on ne se rendait pas compte que ces propos sont moins un dialogue entre deux personnages qu'un exercice dialectique dans le goût de l'époque. Phèdre maudit son amour et le qualifie de malheureux ; elle estime que son amour lui est inspiré par les dieux, Vénus en particulier, tout au contraire de la nourrice, qui soutient qu'il ne dépend que de sa propre volonté de s'en défaire. Phèdre dit avoir lutté contre son amour incestueux ; elle se donne cependant plus de peine pour justifier son amour que pour s'en débarrasser, et la nourrice ne la persuade pas facilement que si Thésée est déloyal, « rien ne vous est octroyé davantage » (Acte II).

C'est le souci de son honneur qui lui fait prendre la déci-

sion de mourir, mais cet honneur qui lui devient si cher, Garnier lui avait permis de l'oublier pendant quatre cents vers, ou presque, de dialogue. Jusqu'à un certain point, il est vrai, Phèdre se laisse entraîner par la nourrice, mais elle consent à tout, et c'est elle qui accuse Hippolyte devant Thésée. La perfidie atteint ici son comble, et cette perfidie, sa nourrice la partage avec elle. Mais c'est le changement survenu dans son amour qui, au dernier acte, l'élève au-dessus de la Phèdre latine. Il est moins égoïste, moins exigeant, plus émouvant.

O, mon bel Hippolyte, et ne voyez-vous pas
Que pour vous trop aimer, j'approche du trépas ?

(Acte II) (16).

N'est-ce pas là un appel aussi désespéré que celui d'une autre Phèdre ? Pour être, en quelque sorte, adouci, cet amour n'en reste pas moins ardent :

Hippolyte que j'aime et non pas seulement
Que j'aime, mais de qui j'enrage follement.

(Acte II) (17)

Au dernier acte donc, on voit non seulement une Phèdre repentante, mais une Phèdre humaine, qui a passé par la voie de la souffrance et en est sortie purifiée. Elle a conscience de toutes ses fautes, de tous ses crimes. Elle blâme Thésée d'avoir été trop crédule, mais elle ne s'épargne point. « Je suis vostre homicide, Hippolyte », dit-elle, et affirme « Je suis seule coupable ». Son seul regret en mourant, c'est de ne pas avoir la « grâce » d'Hippolyte.

Oyez-moi hardiment, je veux vous requérir
Pardon de mon mesfait, devant que de mourir.

(Acte V) (18).

(16) Edition de Pinvert, p. 281.

(17) *Ibid.*, p. 260.

(18) Edition de Pinvert, p. 322.

Dans ce monologue se trouvent des sentiments émouvants exprimés avec justesse et délicatesse ; c'est ici que la première Phèdre française se montre supérieure à ses sœurs païennes de l'antiquité. On ne saurait guère trouver d'éloge plus juste que celui de Faguet (19) : « La Phèdre d'Euripide et de Sénèque, qui se tue par amour plutôt que par remords, voilà ce qu'elle doit dire en mourant, et voilà ce qu'elle ne dit ni dans Sénèque ni dans Euripide... » (La Phèdre d'Euripide se tue pour sauvegarder son honneur.)

En ce qui concerne le caractère d'Hippolyte, il y a peu à dire, car ce héros paraît seulement au premier et au troisième actes. Elevé en chasseur, il aime la vie des champs et des bois ; il est chaste et austère. Son monologue au premier acte, ajouté par Garnier, lui donne un caractère superstitieux. Il adresse des vœux à Diane, mais, on l'a déjà vu, il croit surtout au pouvoir du destin. Il exprime très nettement ses idées misogynes, et ayant écouté l'aveu de Phèdre, a autant d'horreur de lui-même que d'elle.

Le caractère de Thésée est également conventionnel ; ainsi que dans Sénèque, il est représenté revenant des Enfers, après une aventure amoureuse. Il réagit à l'accusation contre son fils d'une façon plus violente que le Thésée latin. Au dernier acte, cependant, Garnier l'a élevé au-dessus de son modèle. Thésée n'a pas la conscience tranquille comme son prédécesseur, il se reproche d'avoir prêté la main au crime de Phèdre et ne trouve aucune consolation. Il ne s'occupe pas de rassembler les membres épars et meurtris de son fils — on loue Garnier d'avoir supprimé cette horrible scène du poète latin — mais s'examine et se cherche une punition mesurée à sa faute. Sa douleur gagne

(19) *La Tragédie française au XVI^e siècle*, v, v, p. 190.

le lecteur, que la déclamation du Thésée latin laissait froid.

Dans le personnage de la nourrice on trouve de nouveau certaines modifications apportées par Garnier. En lui attribuant le monologue déjà mentionné, où elle exprime ses remords et son intention de quitter la vie, Garnier la rend autrement importante que la nourrice des tragédies antiques. Son rôle atteindra sa plénitude avec Oenone, mais dans la première tragédie française sur Hippolyte, elle est déjà plus étroitement liée à l'action que la confidente des tragédies grecque et latine. Peinte avec un réalisme assez étonnant, son caractère naturel et familier s'accorde très bien avec sa situation, quoiqu'on ait pu lui reprocher d'appartenir plutôt à la comédie qu'à la tragédie, à cause de son langage naïf et familier.

Voilà donc le thème de Phèdre et d'Hippolyte lancé dans sa carrière française, carrière destinée à connaître une suite brillante. Tout en admettant la grande dette de Garnier envers Sénèque, il faut lui savoir gré des corrections qu'il a faites à son modèle, et des modifications qu'il a apportées à la conception du thème, modifications qui commencent la naturalisation du sujet sur la scène française.

* * *

Une pièce intitulée *Marsilie* parut à Rouen en 1609 (20) et fut réimprimée en 1628 avec *Le Banquet des Muses* du même auteur, sous le titre *L'Innocence découverte*. L'auteur en est Jean Auvray (circ. 1590-1635) (21), maître chirurgien à Rouen (22), qui avait publié aussi quelques poèmes.

(20) H. C. LANCASTER, *French tragi-comedy from 1552-1656*. Appendix B, p. 170.

(21) *Ibid.*, p. 132.

(22) Pour des détails biographiques, voir L. Loviot : *Auteurs et livres anciens*. Les tragi-comédies *La Dorinde* et *La Madonte* ne sont pas du même Auvray. Jean Auvray ne paraît pas avoir publié d'autre œuvre dramatique que *L'Innocence découverte*.

Pour H. C. Lancaster, *L'Innocence découverte* « a comic and indecent play, remotely connected with the story of Phaedra and Hippolytos » (23) représente le genre tragi-comique du règne de Henri IV, tel que Hardy devait le prendre et le rendre populaire entre 1628 et 1641. Il est probable, dit-il (24), que toutes les tragi-comédies romanesques furent représentées.

La scène se passe à Rome et les personnages sont romains. L'héroïne est Marsilie, seconde femme de Phocus, chevalier romain ; elle aime son beau-fils, Fabrice. Le rôle de la nourrice est complété par celui de Thomas, un serviteur, personnage grossier.

Il est peu vraisemblable qu'Auvray ait tiré son sujet d'Euripide, comme l'a pensé H. C. Lancaster (25). Il aurait pu connaître l'œuvre de Sénèque, mais selon toutes les apparences il n'a voulu faire qu'une parodie de la tragédie de Garnier — parodie de très mauvais goût. Ceux de ses vers qui peuvent se rapprocher du texte latin de Sénèque ont tous un modèle dans la traduction de Garnier ; et il y en a qui sont certainement calqués sur Garnier et qui ne se pourraient retrouver dans Sénèque. Par. ex. :

Acte II, Sc. 2.

FABRICE : Quel plaisir de puiser d'un gazouillard ruisseau
Dans le creux de sa main le christal de son eau.

Cf. Garnier, Acte III,

Quel plaisir celui est, quand la soif le tourmente,
Boire aux creux de sa main de la belle eau courante (26).

(23) *A History of Fr. Dram. Lit.*, I, I, chap. 1, p. 24.

(24) *French tragi-comedy*, p. 132.

(25) *Ibid.*, p. 134. Lancaster analyse cette pièce, pp. 114-115.

(26) *Œuvres complètes de Garnier*. Edition de L. Pinvert, p. 286.

Et II, 3,

MARSILIE : Quel bien résultera de ma tristesse sceüe ?

FABRICE : Autant comme de mal elle cause estant teüe.

Cf. Garnier, Acte IV,

THÉSÉE : Que me peut proffiter ceste tristesse teüe ?

PHÈDRE : Que vous peut proffiter ceste tristesse sceüe ? (27)

Il semble donc certain qu'Auvray a connu l'*Hippolyte* de Garnier. Il a, peut-être, cherché à donner une pièce « moderne » sur ce sujet, mais plus probablement son objet était de tourner en ridicule la tragédie de son prédécesseur (28). Son imitation se borne à la substance de quelques discours de Marsilie, de la nourrice et de Fabrice, dans les trois premiers actes. A ce point Auvray a dû voir l'impossibilité où il était de continuer l'imitation d'un tel sujet sur ce ton, et il a inventé des épisodes qui lui permettent d'achever sa pièce par le dénouement heureux nécessaire à la tragi-comédie. Cette œuvre n'a pas influencé le développement du thème de Phèdre et d'Hippolyte au théâtre français, aussi nous ne nous y arrêterons pas, sauf pour attirer l'attention sur le rôle développé de la nourrice qui s'associe au crime de Marsilie et en est punie comme elle.

*
* *

Le deuxième poète français qui écrivit une tragédie sur le thème d'Hippolyte et de Phèdre fut Guérin de La Pine-lière, un Angevin. Il serait né (29) vers 1615 et mort vers 1642 ou 1643. On nous dit qu'il était un auteur fécond, mais

(27) *Œuvres complètes de Garnier*, p. 303-304.

(28) A cette époque l'œuvre de Garnier et de ses contemporains devait être considérée comme surannée et être très peu goûtée.

(29) H. C. LANCASTER : *A History of French Dramatic Literature*, I, 2, pp. 689-690.

on ne connaît aujourd'hui que les titres de trois de ses œuvres : *La Foire Saint-Germain* (30) qui aurait été une imitation de la *Galerie du Palais*, de Corneille, *Hippolyte* et *Le Parnasse*, une satire sur les jeunes poètes qui assiègent les acteurs du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne. La tragédie d'*Hippolyte* fut publiée en 1635 (31). Le texte est précédé d'une épître dédicatoire à Monsieur de Bautru, introducteur des Ambassadeurs, d'une préface sur l'*Hippolyte* de Monsieur de La Pinelière, par le sieur de Hautgalion ; d'une adresse au lecteur, par le poète lui-même, et finalement de sonnets liminaires de M. de La Rivière, de Benserade, de Corneille, du sieur de Buys, de Montereul et de D'Alibray. Ces divers écrits ne nous apprennent point pour quelles raisons La Pinelière choisit ce thème, et pourvus, comme nous le sommes, de si peu de renseignements, il nous est impossible de formuler une hypothèse à ce sujet. La préface du sieur de Hautgalion nous apprend pourtant une chose importante : la tragédie fut représentée au théâtre et remporta un vrai succès. « Mais nostre Hippolyte après avoir paru sur le théâtre avecque tant d'honneur et une haute approbation des Maîtres de l'art qui peuvent prononcer sur de semblables matières, et dont les jugements seul à seul contrepèsent pour le moins une foule de petits Poètes... » Ce fut vraisemblablement à l'Hôtel de Bourgogne qu'on donna cette pièce (32) tout comme la comédie.

La tragédie de La Pinelière, où l'action se passe à Athènes, est précédée d'un prologue confié à Vénus « en l'air dans

(30) Donné à l'Hôtel de Bourgogne en 1634, voir le *Mémoire de Mahelot* publié par H. C. LANCASTER, p. 100, sous l'orthographe : M. de La Pignérière.

(31) *Hippolyte*, tragédie. Par de La Pinelière, Angevin, à Paris, chez Antoine de Sommaville, au Pal[ais ?] en la petite Salle, à l'Escu de France, 1635. Avec privilège du Roi.

(32) H. C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature*, I, 2, p. 692.

un Charriot attelé de Cignes ». La matière est ainsi répartie entre les cinq actes : au premier acte, Hippolyte donne des ordres pour la chasse et Phèdre se déclare amoureuse ; au deuxième acte, la nourrice ne pouvant la dissuader de son amour, essaye vainement de fléchir Hippolyte ; le troisième acte contient l'aveu de Phèdre à Hippolyte ; au quatrième acte Phèdre l'accuse devant Thésée, qui demande vengeance à Neptune ; au cinquième acte, le récit de la mort d'Hippolyte, la constatation de son innocence suivie de la mort de Phèdre et les remords de Thésée.

L'unique modèle de La Pinelière est la tragédie de Sénèque envers qui l'auteur français reconnaît sa dette en ces termes (33) : « Je ne l'abandonne guère en cette pièce et ie fais comme les Aiglons qui apprennent a voler : ils sortent de l'aire sur le dos de leur mère, et s'estans hasardez a se laisser soustenir à leurs plumes, ils voltigent autour d'elle, et puis retournent incontinent d'ou ils estoient partis, quand ils commencent a se lasser... Quoy qu'il en soit ie me suis pourtant donné le loisir d'aiouter aux inventions de Seneque quelques unes des miennes, aussi bien toutes ses pensées ne se pouvaient accommoder a la Françoisie ». Il n'ignore pas que le sujet fut traité par Euripide avant Sénèque, mais il ne semble pas connaître la tragédie grecque. On pourrait croire — avec H. C. Lancaster (34) — que son prologue, mis dans la bouche de Vénus, en est un souvenir, mais mise à part l'idée de la vengeance sur Hippolyte, la matière en est puisée dans le premier chœur et le discours de la nourrice à Hippolyte qu'on voit dans Sénèque. Vénus ne joue pas de rôle dans la pièce de La Pinelière, et le prologue en semble deta-

(33) Epistre à Monsieur de Bautru.

(34) *A History of French Dramatic Literature*, I, 2, p. 693.

ché. Dans la scène 3 de l'acte I, Phèdre ayant avoué son amour à sa nourrice, refuse de lui dire le nom de celui qu'elle aime. L'idée de ne pas révéler le nom d'Hippolyte n'a guère pu être inspirée à La Pinelière par Euripide, dont la scène est conduite d'une tout autre façon. Aussi, la première scène de l'acte II reprend ce dialogue de Phèdre et de la nourrice, et pendant l'entr'acte la nourrice — on ne sait trop comment — a tout appris. Il semble donc plus vraisemblable que La Pinelière a modifié la scène de Sénèque. S'il a connu l'œuvre d'Euripide, il n'en a gardé que de très vagues souvenirs ; il semble probable qu'il ne l'a jamais lue et ne l'a connue que par ouï-dire (35). Mesnard (vol. III des *Œuvres* de Racine, p. 313, note 3) parle du discours de Phèdre commençant par : « Qu'on ôte de mes yeux... » III, 1, comme étant un développement d'Euripide, 200-201 : « le voile me pèse sur la tête ; écartez-le ; laissez tomber mes cheveux sur mes épaules. » En réalité, ces vers de La Pinelière ne sont qu'une traduction libre des vers correspondants de Sénèque, 387-397.

Il n'y a aucune trace de l'influence de Garnier dans la tragédie de La Pinelière ; en tout cas, le poète du xviii^e siècle a montré moins d'adresse et de goût dans la façon dont il s'est servi de son modèle. Bien que, comme Garnier, il ait resserré en un acte les deux derniers épisodes de Sénèque, pour remplir le vide de son premier acte il a inventé un monologue pour Phèdre et a adopté la scène de Sénèque où Hippolyte donne des ordres pour la chasse. Pour ce qui est de l'action, la tragédie ne perdrait rien en commençant au

(35) Mr. R. C. Knight nous fait remarquer que La Pinelière aurait pu lire Euripide dans une traduction latine. L'insuffisance des traductions de cette époque expliquerait pourquoi La Pinelière préférerait les vers plus élégants de Sénèque.

deuxième acte, la seule utilité du premier étant d'assurer que le dénouement se trouve bien au cinquième, et non au quatrième acte. L'acte II reprend le dialogue entre la nourrice et Phèdre ; cette fois la conversation imite celle qu'on trouve dans Sénèque, mais La Pinelière a abrégé la scène latine et y a ajouté quelques idées originales, ainsi que pour l'entrevue de la nourrice et d'Hippolyte. Dans les dialogues il invente d'autres arguments (qu'il croit sans doute mieux adaptés à la scène française) pour arriver au même point du développement dramatique que Sénèque. (On se rappelle sa comparaison de l'aiglon qui quitte le dos de sa mère.) Au début du troisième acte, La Pinelière a tiré de quelques vers de Sénèque une scène où Phèdre s'habille pour la chasse. L'exagération rend ici la scène française assez ridicule ; elle est d'ailleurs absolument inutile et il est à remarquer que rien de pareil ne se trouve dans la tragédie de Garnier. Entre cette scène et celle de l'aveu de Phèdre à Hippolyte, La Pinelière en a intercalé une autre de son invention : celle des deux filles d'honneur, qui ne sert qu'à nous apprendre qu'elles ont deviné l'amour de Phèdre pour son beau-fils. Il fait suivre la scène de l'aveu d'une autre qui s'enchaîne assez naturellement : appelés par les cris de la nourrice, les gardes et les filles d'honneur accourent à Phèdre et écoutent la nourrice accuser Hippolyte. (Thésée n'est pas encore revenu.) Phèdre appuie cette calomnie en disant à sa fille d'honneur, qui cherche à la consoler (III, 4) :

Ha, ma pauvre Hesione, ha, faut-il que mon corps
De cet homme brutal ait souffert les efforts ?

Thésée revient des Enfers au quatrième acte et profite de l'occasion pour décrire à Lycrate, son courtisan et confident, l'aspect du royaume de Pluton. Toute cette scène — scène

de pur remplissage — est imitée d'une autre tragédie de Sénèque, *Hercule Furieux* et tirée d'un passage (656-727) qui commence : « *Quae fuit durum pati meminisse dulce est* » (La Pinelière traduit : « Le souvenir des maux nous donne du plaisir »). Il est peu probable que La Pinelière ait cherché son inspiration dans Dante, comme l'a suggéré H. C. Lancaster (36). La scène de La Pinelière est une traduction libre de la première partie de la scène de l'*Hercule furieux*. Dès ce moment, et jusqu'au dénouement, La Pinelière suit l'*Hippolyte* de Sénèque assez fidèlement. Phèdre nous dit en un monologue devant le cercueil ouvert d'Hippolyte ses regrets d'avoir perdu l'objet de son amour et Lycrate essaie d'empêcher la reine de se tuer. Le poète a supprimé la dernière scène de son modèle en y substituant une scène où Thésée, réconforté par Lycrate, exprime son horreur et ses remords, et exhorte les princes de ce monde à se méfier de ceux qui les entourent.

Insister sur la dette de La Pinelière envers Sénèque serait superflu. Lui-même est partagé (voir l'Epistre) entre le regret de ne pas avoir imité de plus près le tragique latin, et celui de n'avoir pas fait preuve de plus d'originalité. Il s'exprime ainsi : « Pour aller plus loin on n'en treuve pas de plus belles choses. » Il ne croyait pas si bien dire. Dans les scènes où il s'est éloigné de son modèle, il n'a montré qu'une invention des plus médiocres et un esprit bien inférieur à celui du poète latin. Rendons justice à la modestie — qu'elle soit vraie ou fausse — de La Pinelière en citant les mots par lesquels se termine son avis au lecteur : « Je donneray avant que de finir cet avertissement aux critiques, qu'ils prennent bien garde à séparer les vers de Sénèque d'avecque les

(36) *A History of French Dram. Lit.*, I, 2, p. 694.

miens, et s'ils veulent rire de ce que Phèdre ou Hippolyte diront qu'ils songent à ne le faire pas quand ce ne sera pas moy qui les feray discourir. » Si l'on supprimait les scènes qui n'ont pas de rapports directs avec l'action il ne resterait pas grand'chose de cette tragédie, déjà réduite : le deuxième acte, la scène 3 du troisième acte, deux scènes du quatrième acte et deux ou trois du cinquième acte. Il a cherché à combler de situations le vide dû en réalité au manque de profondeur dans l'étude des caractères. En lisant la tragédie de La Pinelière, on peut apprécier la valeur de celle de Garnier, qui lui est nettement supérieure.

L'originalité de La Pinelière réside dans sa tentative d'adapter le sujet antique à la scène française. Il a tout d'abord supprimé l'atmosphère de l'antiquité (par exemple, il n'y a presque pas d'allusions mythologiques) ; et a cherché à lui substituer une atmosphère moderne, celle du dix-septième siècle. Il a bien laissé sa nourrice à Phèdre, mais les compagnons de chasse d'Hippolyte sont remplacés par un « Lieutenant des chasses » qui joue également le rôle du messager au cinquième acte, et devient ainsi le précurseur de Thérémène. A Thésée il donne Lycrate, courtisan et confident ; à Phèdre, deux filles d'honneur. Ces personnages secondaires créent une atmosphère de cour, qui est toute contemporaine. Le caractère différent que prend ici l'amour de Phèdre donne sa couleur à cette atmosphère dix-septième siècle, ainsi que la façon dont l'héroïne s'exprime. Loin d'être la passion violente et déchaînée des Phèdres anciennes, ce qu'elle ressent est plutôt l'amour galant, qui s'exprime en termes métaphoriques et languissants. Ainsi, Phèdre (1, 3) :

Il est vrai que l'amour fane souvent les roses
Qui sont sur un beau teint dans la jeunesse écloses,

Mais il flatte l'esprit et bannit les douleurs.
N'est-ce pas proprement faire du miel des fleurs ?

Sa description d'Hippolyte est presque risible :

Entre tous les humains il est comme une rose,
Seule entre cent buissons tout fraîchement éclore ;
Et ce rare vainqueur se remarque entre tous
Comme un chêne orgueilleux entre de petits houx.

La Pinelière n'a pas apporté de changement à la conception de la tragédie, qui reste celle d'Hippolyte. Il est à remarquer, cependant, que le héros ne paraît que dans trois scènes et que Phèdre, dont le rôle est beaucoup plus long, est sans aucun doute le personnage dominant de la pièce. Le poète ne s'éloigne pas beaucoup de la construction classique de la tragédie (37) ; il observe l'unité de temps, limite le lieu de la scène à deux endroits ; les scènes superflues dont on a déjà fait mention ne constituent guère une violation de l'unité d'action. Toutefois, les scènes ne sont pas liées entre elles, et les entrées et sorties des personnages ne sont pas expliquées. On peut reprocher à La Pinelière un certain mauvais goût qui renchérit sur celui de Sénèque, et parfois son langage n'est point celui de la tragédie ; il faut reconnaître cependant que ses vers coulent facilement et ont déjà une forme classique.

Nous avons indiqué précédemment que l'étude des caractères, dans l'œuvre de La Pinelière, est peu profonde, et chercher des modifications dans cette direction serait inutile. Hippolyte, Thésée, la nourrice diffèrent peu des modèles latins. Cette dernière accuse publiquement Hippolyte avant le retour de Thésée ; quelques-unes des paroles que Sénèque lui attribue sont données par La Pinelière aux filles d'hon-

(37) H. C. LANCASTER, *A History of French Dram. Lit.*, I, 2, p. 690.

neur. Phèdre également est un personnage banal, conventionnel. Comme la Phèdre latine, elle est coupable d'infidélité morale envers Thésée et de la mort d'Hippolyte, mais elle ne semble pas se rendre compte de cette culpabilité — attitude qui n'est guère expliquée par le fait que comme l'héroïne de Sénèque, elle est persuadée que son mari ne reviendra point. Elle baisse beaucoup dans notre estime en se prêtant si facilement à la ruse de la nourrice, et par ses paroles adressées à Hésione, III, 4. Un trait curieux est à noter : elle reproche à Thésée la mort d'Hippolyte et semble croire qu'il en est plus responsable qu'elle ne l'est elle-même. Elle l'appelle : « père injuste, et pire encore que moy. » On pourrait légitimement se demander comment elle a appris que la mort d'Hippolyte est due à Thésée, puisque celui-ci était seul au moment où il demandait la vengeance de Neptune. Finalement elle se tue, non par remords, mais parce qu'Hippolyte n'est plus :

Tu n'as pas partagé mes ardeurs insolentes,
Mais je veux partager tes douleurs violentes,
Nous aurons en ce point tous deux un mesme sort.

(V, 3.)

Elle quitte la vie pour partager le sort d'Hippolyte. C'est un trait qui sent l'héroïsme et le romanesque. Cette Phèdre ne nous retient pas longtemps : elle n'apporte rien au développement du caractère sur la scène française, mais on peut la considérer comme la première d'une lignée de Phèdres méprisables qui atteindront une sorte d'apogée dans celle de Pradon.

On se demande comment cette tragédie, faite à la hâte (La Pinelière nous dit qu'il la fit en quinze jours) et possédant tant de défauts, a pu jouir de quelque succès parmi les contemporains du *Cid*. Il est vrai que l'auteur avait à peine

vingt ans ; sa tragédie ne représente donc qu'un premier essai, qu'il serait injuste de comparer avec des œuvres de pleine maturité. Nous sommes portés à croire, avec le Professeur Lancaster (38), que cet *Hippolyte* est important surtout parce qu'il a continué le mouvement inauguré par Rotrou avec son *Hercule mourant*, pour monter sur la scène française les sujets des tragédies de Sénèque. Ce mouvement, appuyé par Corneille dans sa tragédie *Médée*, atteint son point culminant avec la *Phèdre* de Racine.

L'étude de ces deux tragédies montre définitivement que la légende de Phèdre et d'Hippolyte est apportée à la scène française sous les auspices de Sénèque. C'est grâce à lui que le rôle de Phèdre domine dans les tragédies françaises et que la portée philosophique de celui d'Hippolyte perd du terrain — car elle n'est pas comprise des dramaturges français. Le sujet est accommodé au goût français du dix-septième siècle, dont les raffinements et les vulgarités sont tout autres que ceux du goût romain sous le règne de Néron. La suppression de certaines scènes du poète latin est le résultat de cet accommodement. Des éléments nouveaux pointent déjà : Garnier modifie le caractère de son héroïne, humanise Thésée, et ose développer le rôle de la nourrice. La Pinelière modifie considérablement les sentiments de ses personnages, leur façon de les exprimer, et rend le sujet aussi contemporain que possible — les allusions mythologiques deviennent moins nombreuses ; le mysticisme et la grandeur de l'antiquité cèdent la place à l'étiquette d'une cour moderne ; le rôle du surnaturel est réduit à l'intervention de Neptune. La voie est, en quelque sorte, préparée pour les modifications qui seront apportées au thème par des dramaturges postérieurs.

(38) A *History of French Dram. Lit.*, I, 2, p. 695.

CHAPITRE III

Tragédies à sujet historique : la mort de Crispe.

Un sujet historique assez proche du thème de Phèdre et Hippolyte fut traité en 1639 par François de Grenaille, et en 1645 par Tristan L'Hermite. Ces tragédies, dont l'une, au moins, s'inspire en partie du sujet mythologique, ont exercé une influence sur le développement dramatique du thème légendaire au xvii^e siècle. Cette influence réciproque nous semble justifier l'étude détaillée que nous proposons d'en faire ici.

L'histoire en question est celle de Crispe et de Fauste, celui-là le fils, celle-ci la femme de l'empereur Constantin. Constantin avait eu deux enfants, Crispe et Hélène, de Minervine, sa première femme ; après la mort de celle-ci, Constantin épousa en secondes noces, Fauste, fille de l'empereur Maximien : Fauste s'éprit de Crispe et lui découvrit son amour ; il menaça de tout apprendre à son père si elle persistait et quitta la cour. Fauste, furieuse, changea son amour en haine et l'accusa devant son mari. Constantin, voyant dans la fuite de son fils un aveu de culpabilité, envoya à sa poursuite un messenger chargé de le faire mourir. Quand on reçut à la cour la nouvelle de sa mort, Fauste fut prise de remords et témoigna de l'innocence de Crispe. Constantin la fit étouffer dans son bain. — Voilà l'histoire telle que la raconte le Père Caussin (1) dans *La Cour Sainte*,

(1) Confesseur de Louis XIII. V. 2^e édition de *La Cour Sainte*, Paris, 1640, t. II, p. 122-5.

publiée pour la première fois en 1624. Le sujet avait été traité en latin, d'abord en 1601 par un jésuite italien, Stephonius, ensuite en 1631 par Nicolas de Vernulz, Professeur à l'Université de Louvain. Ni Grenaille, ni Tristan ne doivent rien à ces tragédies latines (2).

François de Grenaille (1616-1680) destiné d'abord à la profession monastique, quitta le froc à vingt-deux ans pour se donner à la littérature profane, et pendant quelques années fit paraître de nombreux ouvrages (3). Sa tragédie *L'Innocent malheureux, ou La Mort de Crispe* a dû être une de ses premières œuvres (4).

Des renseignements sur la représentation de la pièce nous manquent.

Grenaille a suivi d'assez près le récit du Père Caussin et les analogies de son œuvre avec le sujet mythologique sont éclatantes. Les deux sujets sont en effet si rapprochés l'un de l'autre, que Grenaille a pu prendre l'*Hippolyte* de Sénèque pour modèle (5) et incorporer quelques pensées du poète latin dans son œuvre. Il est possible aussi qu'il ait eu le texte de La Pinelière sous les yeux.

Une analyse de la tragédie facilitera la compréhension de l'examen qui va suivre : La scène se passe à Rome. Le premier acte débute par une scène où Constantin se félicite d'avoir terminé ses guerres. Hélène, mère de l'Empereur, recommande à Crispe de faire tout ce qu'il peut pour amener Fauste

(2) BERNARDIN : *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite*, p. 454.

(3) Pour des détails biographiques voir : G. CLÉMENT-SIMON, *François de Grenaille, sieur de Châteaunnières* ; notice biographique et bibliographique.

(4) A Paris, chez Jean Paslé, rue Saint-Jacques, à la Pomme d'Or, proche Saint-Séverin. MDCXXXIX. Avec privilège du roy. — Réimprimée en 1654, in-4°, par le même éditeur, selon Pont de Vesle. Voir H. C. LANCASTER, *A History, etc.*, II, 1, p. 190.

(5) Voir sa Préface.

au christianisme. On apprend l'amour de Fauste, ainsi que celui d'Adélaïde (dame de la cour) pour Crispe, et les projets de Fauste et d'Hélène, sœur de Crispe, pour empêcher le départ du héros — départ ordonné par son père. Au deuxième acte, Fauste réussit à empêcher ce départ. Adélaïde avoue à Fauste son amour pour Crispe, et Crispe avoue à son confident son amour pour Adélaïde. Au troisième acte, l'action avance plus vite : Fauste se déclare à Crispe, qui la repousse et quitte la cour. Fauste l'accuse devant Constantin d'avoir voulu la séduire. Au quatrième acte, Constantin charge Artaban, son premier ministre, de suivre Crispe et de l'empoisonner ; à la fin de cet acte, Procle, ami de Crispe, annonce la mort du Prince à Hélène, sa sœur, et à Adélaïde. Le cinquième acte contient la proclamation de l'innocence de Crispe par Fauste, et la mort de celle-ci, ordonnée par Constantin.

Le premier acte révèle le grand défaut de la pièce : la pléthore de sujets. Parmi les problèmes posés — celui de la politique de Constantin, celui de la conversion de Fauste, celui de l'amour de Fauste pour Crispe, celui du départ de Crispe, celui de l'amour d'Adélaïde pour Crispe — il est impossible à la fin du premier acte d'indiquer quel sera l'intérêt dominant ; en effet, cette question n'est résolue qu'à la dernière scène du troisième acte — celle de l'accusation, quand la véritable portée de la pièce devient finalement évidente.

Grenaille a écrit une longue préface ; il essaie d'y justifier la conduite de sa tragédie et l'invention d'épisodes sans base historique (6).

(6) « Au reste, j'ay réduit cette suite d'événemens dans les limites du Poème Dramatique, et si on y trouve quelque occurrence nouvelle dont les Historiens ne fassent pas mention, il faut regarder que c'est un Poète qui fait cette narration, et c'est à tort qu'il doit feindre suivant son

Mais son raisonnement n'est pas convaincant. La vraie explication de la dispersion de l'intérêt et des situations qui en résultent, c'est la difficulté où se trouvait le jeune poète de bâtir une tragédie sur un sujet assez mince, étant donné qu'il était incapable d'approfondir l'étude des passions, ou de donner à son œuvre un intérêt psychologique. Pour « étoffer » sa tragédie, il était donc obligé d'y introduire plusieurs intrigues secondaires et de les lier à l'action principale tant bien que mal. Il a si bien fait qu'il a détruit entièrement l'unité d'action, et que son sujet principal est noyé dans les sujets secondaires.

L'unité de lieu semble avoir été observée — mais selon Bernardin (7), seulement à l'aide du décor à compartiments, il est vrai que les scènes ne sont pas liées entre elles. Grenaille prétend avoir observé l'unité de temps, ce qui en impose un peu à la crédulité du lecteur, vu le grand nombre d'événements qui doivent se passer dans les vingt-quatre heures. Les bienséances sont observées, mais les entrées et les sorties des personnages sont rarement motivées.

L'analyse ci-dessus révèle d'autres défauts dramatiques ; les actes sont mal équilibrés quant à la répartition de la matière tragique. Le premier acte expose le sujet, les données, au second acte l'action piétine sur place, tandis qu'au troisième elle se déroule tout d'un coup. Le héros

art, mesme dans les Tragédies, s'il les trouve toutes faites. Il suffit que ce qu'il ajoute à la déposition des autres ne les contredise point en la substance des choses, et soit plustost un enrichissement du fonds, qu'une Fable du tout hors-d'œuvre. Quand il s'esloigne du vray, il doit suivre le vray semblable. Ainsi l'on trouvera dans cette pièce quelques Episodes qui semblent d'abord un peu détachez, mais qui néanmoins ont beaucoup de liaison avec tout le corps, et se rapportent au sujet, si ce n'est pas de droit fil, pour le moins indirectement, pour rendre la Scene plus agreable et plus honneste tout ensemble. » *Etranges théories au moment où la cause des unités est gagnée.*

(7) *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite*, p. 454.

paraît pour la dernière fois dans cet acte, et meurt au quatrième. D'où il résulte le désavantage évident que l'intérêt principal de la pièce disparaît trop tôt. Tout ce qui se produit au cinquième acte était prévu depuis le quatrième, et pour cette raison le dernier acte lasse la patience du lecteur. En somme, la pièce est plate et froide et on ne peut que souscrire aux jugements sévères que divers critiques ont déjà portés sur elle (8).

Les caractères sont pour la plupart conventionnels et raides. Constantin est lourd, pompeux et ridiculement bourgeois, sans être très intelligent. Il soupçonne sans raison un fils vertueux et croit un peu trop aisément Fauste, quand elle l'accuse sans apporter la moindre preuve de sa culpabilité. — Crispe, quoique vertueux, n'est guère austère ; les termes qu'il emploie pour exprimer son affection pour Fauste sont dangereusement équivoques. Il est l'idole de la cour et aspire à la gloire. Une amourette ajoute un fade intérêt galant à ce héros insipide. Il est difficile, cependant, de voir l'utilité du personnage d'Adélaïde, il n'y a pas de scène entre elle et Crispe, et elle ne sert même pas à éveiller la jalousie de Fauste. Fauste est plus énergiquement dessinée, païenne perfide et intrigante, elle est habituée à dominer son entourage. Le remords qui l'amène à découvrir son crime est mal préparé et son affirmation :

Je le veux suivre ailleurs, mais c'est moins par amour
Qu'en effet me voyant estre indigne du iour

(V, 6.)

est difficile à expliquer. Elle attend l'ordre de Constantin pour mourir. Il est à remarquer que parmi tous les person-

(8) BERNARDIN, *Un précurseur, etc.*, voir p. 454-5 : H. C. LANCASTER, *A History, etc.*, II, 2, p. 190-1.

nages secondaires, dont plusieurs sont superflus, il n'en est aucun qui correspond à la nourrice de la légende grecque.

Outre le rôle de sainte Hélène et l'épisode où il est question de convertir Fauste au christianisme, il est probable que l'influence du christianisme explique certains traits de caractère attribués aux personnages — tel, par exemple, le remords ressenti par Constantin, et par Fauste. Ces éléments se retrouvent dans les personnages des tragédies mythologiques à partir de ce moment, et c'est probablement dans cette tragédie de Grenaille qu'on doit chercher leur origine.

D'autres éléments qui reparaîtront plus tard dans l'une ou l'autre des tragédies sur Phèdre sont à signaler. Dans la tragédie historique il n'est jamais question de l'absence de Constantin (9), de sorte qu'il y a moins d'excuse pour Fauste, quand elle se déclare à son beau-fils, que pour Phèdre, qui croit fermement à la mort de Thésée. Constantin, au contraire, est représenté en guerrier victorieux (10). — Crispe, qui veut partir chercher la gloire (11) à la guerre, est représenté comme amoureux (12) d'Adélaïde, bien qu'il n'y ait pas de scène entre eux. Fauste réussit à empêcher le départ de Crispe (13); elle se déclare elle-même à son beau-fils, sans l'intervention de la nourrice (14). Crispe, comme l'Hippolyte de Sénèque, s'en va de son propre gré, mais il est accusé — modification importante — non pas d'avoir violenté sa belle-mère, comme l'Hippolyte des anciens, mais d'avoir cherché à la séduire (15). L'arrêt de mort de Crispe

(9) Cf. Thésée dans l'œuvre de Bidar et de Gilbert.

(10) Cf. Gilbert.

(11) Cf. Pradon, Racine.

(12) Cf. Hippolyte amoureux dans Bidar, Pradon, Racine; Chrispe dans la tragédie de Tristan.

(13) Cf. Pradon.

(14) Cf. Sénèque et tous ceux qui l'ont imité.

(15) Cf. Gilbert, Bidar, Pradon, Racine.

est suivi d'un dialogue où Artaban, un courtisan, entreprend sa défense ; seul Euripide, et après lui Gilbert et Racine, parmi ceux qui ont traité le sujet légendaire, ont entrepris la défense d'Hippolyte. Fauste, alors, poussée par la sœur et la grand-mère de Crispe, vient intercéder pour sa victime auprès de son mari (16). Mais elle n'est pas sincère (comme le sont la Phèdre de Gilbert et celle de Racine), et elle fait cette démarche dans l'espoir d'aigrir Constantin contre son fils. Constantin, malgré sa satisfaction d'avoir ordonné la mort de son fils, ressent quelque remords (17). La mort de Crispe est accomplie sans intervention surnaturelle et Fauste meurt par ordre de son mari — ce sont les deux points les plus importants sur lesquels le sujet historique diffère du sujet mythologique.

*
* *

Tristan L'Hermite (*circ.* 1601-1655), avant de donner sa *Mort de Chrispe, ou les Malheurs domestiques du Grand Constantin* en 1645, avait déjà écrit une idylle sur la *Mort d'Hippolyte* en 1637. Ce poème est dédié à M. de Lorme, médecin ordinaire du roi, qui aurait secouru Tristan dans une maladie. L'histoire d'Hippolyte y est racontée en quelques stances, la description de la catastrophe occupe la plus grande partie du poème, et la fin raconte la résurrection du héros selon les mythes latins. Pour le récit de la catastrophe, Tristan est vraisemblablement redevable à Sénèque, mais il a fait quelques emprunts au récit de La Pinelière. Nous signalons ce poème parce que certaines idées ajoutées au récit par Tristan ont peut-être fourni des traits à Racine (18).

Le fait que Tristan a écrit ce poème sur Hippolyte sem-

(16) Cf. Gilbert, Racine.

(17) Cf. le *Thésée* de Racine.

(18) Voir l'Appendice, pp. 153, 155.

blerait indiquer que le sujet n'était peut-être pas loin de son esprit quand il se mit à écrire une tragédie sur un sujet très analogue. Il n'en est rien cependant. En écrivant la *Mort de Chrispe*, Tristan semble avoir résolument écarté de son idée tout souvenir du sujet mieux connu de Phèdre et Hippolyte.

Sa tragédie, dont la scène se passe à Rome, dans le palais de Constantin, est ainsi conçue. Fauste s'entretient au premier acte de son amour pour Chrispe ; celui-ci rentre victorieux d'une guerre contre les ennemis de son père, et vient prier Fauste d'intercéder auprès de Constantin pour les vaincus. Elle entreprend de le faire, tout en soupçonnant l'amour de Chrispe pour Constance, fille du roi vaincu, Licine. Au deuxième acte ce soupçon devient une certitude, et aussitôt Fauste est jalouse. Elle refuse d'intercéder auprès de Constantin pour Licine. L'empereur cependant cède aux instances de Chrispe et lui promet de pardonner à Licine. Le troisième acte montre Fauste essayant de détourner Constantin de sa clémence envers son ennemi ; elle est furieuse contre Chrispe, mais lui propose de le faire jouir du plus haut pouvoir s'il veut consentir à abandonner les intérêts de Licine et ne jamais plus voir Constance. Il refuse. Fauste dénonce l'amour de Chrispe et de Constance à l'empereur, au quatrième acte ; elle ne peut cacher à Constance sa haine pour elle, quand, la croyant responsable du pardon de Licine, celle-ci vient l'en remercier. Fauste se décide à perdre Constance. Au cinquième acte Fauste attend la nouvelle de la mort de sa rivale, à qui elle a envoyé des gants empoisonnés. On lui apprend que les deux amants sont morts ensemble, Chrispe s'étant trouvé en compagnie de Constance au moment où elle recevait les gants. Constantin vient reprocher à Fauste la mort de son fils et lui ordonner de mourir.

Bernardin affirme (19) que Tristan L'Hermite « n'a pas emprunté une scène, une idée, un vers, une expression à *L'Innocent Malheureux* de François de Grenaille », et cela est vrai. Tristan a conçu le sujet tout autrement que Grenaille. Il n'y a point de scène où Fauste se déclare à son beau-fils, et si celui-ci meurt au dénouement, c'est plutôt par accident, et moins à cause de l'amour de Fauste pour lui que par sa jalousie à l'égard de Constance. Le développement de cette tragédie est donc original, et la conception de Tristan ne doit rien à ses prédécesseurs.

Le sujet ainsi conçu se rapproche d'une façon curieuse de l'histoire de *La Chatelaine de Vergi*. Il est aisé de constater que dans chaque œuvre la jalousie est le ressort du drame. Mais le rapprochement n'est pas seulement celui d'un intérêt curieux et passager. Il existe, en effet, un lien direct entre le roman poétique du ^{xiii}e siècle et la tragédie du ^{xvii}e. Ce lien est fourni par une œuvre dont il a déjà été question (20), *El Persequido*, la pièce espagnole de Lope de Vega, publiée en 1603 ou 1604. Il est possible que cette pièce ait fourni à Tristan l'idée qui fait toute la nouveauté de la sienne — l'étude de la jalousie de Fauste ; qu'il s'en est inspiré est prouvé par la scène I, 2, qui imite une scène de Lope (21).

Le vrai sujet de cette tragédie n'est pas la mort de Chrispe qui ne résulte qu'accidentellement des données posées au premier acte, ni même celle de Fauste, qui est ce-

(19) *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite*, p. 456.

(20) Voir chap. I, p. 19.

(21) BERNARDIN, *Un Précurseur de Racine*, p. 463, remarque le maniérisme de la scène de Tristan, et reproche au poète d'être sorti de la vérité (note 2) « en prolongeant outre mesure l'indécision de Fauste ».

L'indécision de Casandra, dans *El Persequido*, Jornada Primera, est beaucoup plus prolongée, et Tristan a condensé la scène de son modèle.

pendant le personnage dominant de la pièce, mais le sort de Constance et de Licine ; car l'examen du développement de l'action révèle qu'il ne s'y trouve pas de péripéties sauf en ce qui concerne ce roi qui ne monte jamais sur la scène. Le premier acte nous invite à nous intéresser aussi à l'amour de Fauste pour Chrispe. Mais la seule manifestation de cet amour, par la suite, est la jalousie de l'Impératrice à l'égard de Constance. La belle-mère incestueuse n'existe, pour ainsi dire, qu'en fonction de la femme jalouse et la jalousie est le vrai ressort de l'action de la pièce. Qu'on ajoute à cette modification la suppression entière de l'élément de la calomnie, qui, aussi bien que du sujet mythologique, fait partie intégrante du sujet historique, et l'on se rend compte à quel point Tristan a épuré son sujet. L'a-t-il fait pour épargner des souillures au caractère de Constantin (22), pour rendre plus acceptable aux Précieuses un sujet scabreux, pour éviter un rapprochement trop évident avec le sujet mythologique ? Quoi qu'il en soit, il est difficile de comprendre pour quelles raisons Tristan a choisi un sujet qu'il devait tant modifier.

L'étude des caractères et des rôles ayant été admirablement faite par Bernardin, dans sa thèse sur Tristan (23), nous nous bornerons ici à l'indication des éléments dans la tragédie de Tristan qui ont pu influencer le développement dramatique du sujet mythologique. Chrispe représenté comme rentrant vainqueur de la guerre anticipe sur le héros de Gilbert ; amoureux de la fille de son ennemi, il a pu devancer l'Hippolyte de Racine. Il est un héros taillé sur le modèle ordinaire, et comme l'Hypolite de Gilbert, est à la

(22) *Un précurseur, etc.*, p. 457 et 459.

(23) *Ibid.*, pp. 459-465.

mode et fait des « portraits ». La jalousie de l'héroïne est un élément qui entre désormais dans toutes les tragédies sur Phèdre. Quand Chrispe refuse de renoncer à Constance, Fauste se décide à perdre sa rivale. La Phèdre de Racine aura, pendant un instant, une idée pareille. Fauste apprend à l'empereur l'amour de son fils pour Constance ; dans l'œuvre de Racine le contraire arrive, et c'est Thésée qui apprend à sa femme l'amour d'Hippolyte pour Aricie. Le serviteur, instrument de la mort des amants, se noie ; Achrise, dans la tragédie de Gilbert, et Œnone, dans celle de Racine, meurent aussi.

L'affirmation de Bernardin (24) que Tristan « n'a justement pas voulu que son héroïne fût une Phèdre » est incontestable. On se demandera donc quel est le rapport entre sa tragédie et la présente étude. C'est que, un an après la publication de la tragédie de Tristan, parut *Le Garçon Insensible* de Gabriel Gilbert, tragédie où le thème de Phèdre et d'Hippolyte est également épuré : c'est que ces caractères de Fauste, la jalouse, et de Chrispe, l'amoureux, ont peut-être fourni des traits à Racine. Finalement, cette tragédie, achetée et jouée par Molière en 1644, eut un grand succès, et fut considérée au xvii^e siècle comme une des meilleures tragédies de Tristan L'Hermite (25). Son intérêt pour nous, — intérêt semblable à celui qu'offre la tragédie de Grenaille —, est d'avoir mis en scène et maintenu au théâtre un sujet analogue à celui dont nous étudions le développement (preuve de sa popularité, non seulement parmi les auteurs dramatiques, mais aussi auprès du public du xvii^e siècle). N'étant pas liées par une tradition classique,

(24) *Un précurseur, etc.*, p. 465.

(25) La troupe de Molière la jouait encore en 1659, Voir le *Registre de la Grange*, pp. 7, 12, 13.

ces deux œuvres incorporent des éléments originaux, inspirés par l'influence du christianisme et de la civilisation contemporaine. L'analogie de sujet favorisa l'introduction de ces éléments dans les œuvres s'inspirant du sujet mythologique ; la tragédie de Grenaille et celle de Tristan représentent donc, en quelque sorte, une contribution du ^{xvii}^e siècle français au mythe grec de Phèdre et d'Hippolyte.

En conclusion, il est à remarquer que par la conception du sujet et la conduite de l'action, la première en date de ces deux tragédies à sujet historique — celle de Grenaille — se relie aux œuvres inspirées de Sénèque : les tragédies de Garnier et de La Pinelière. La seconde, — représentant une tentative pour atténuer tout ce que la situation offre de choquant, et rendre plus acceptable sur la scène contemporaine un sujet scabreux, — se rattache aux œuvres qui font l'étude du chapitre suivant, et fournit peut-être la première source de ces tragédies épurées.

CHAPITRE IV.

Les tragédies épurées.

L' « Hypolite » de Gilbert.

Gabriel Gilbert (1620 ?-1680 ?) (1) fut le troisième dramaturge français (2) qui traita le thème de Phèdre et d'Hippolyte. Sa tragédie, intitulée *Hypolite ou Le Garçon Insensible*, parut à Paris en octobre 1646 et fut dédiée à la Duchesse de Sully. Sa préface n'explique pas pourquoi, après *Marguerite de France, Téléphonte, Rodogune*, Gilbert choisit ce sujet pour sa quatrième tragédie. Miss E. J. Pellet, qui a consacré une étude à Gilbert et à son œuvre, imagine que le sujet a pu lui être suggéré par une actrice qui aurait désiré jouer le rôle de Phèdre, ou par le nom d'Hippolyte, qui était celui de plus d'un parent de la Duchesse de Sully, sa protectrice (3).

Il est possible que le succès remporté par la tragédie de Tristan L'Hermite ait été pour quelque chose dans le choix de Gilbert. De toute façon, la tragédie fut jouée à l'Hôtel de Bourgogne (4) probablement pour la première fois en 1645 ou 1646.

(1) Pour sa biographie, ainsi que pour son œuvre, voir E. J. PELLET, *A Forgotten French dramatist : Gabriel Gilbert*.

(2) Jean REGNAUD DE SEGRAIS écrivit une tragédie, ou tragédie ballet, intitulée *La Mort d'Hippolyte*, en 1642 ou 1643. Selon certaines autorités, elle fut jouée en 1652. W. M. TIPPING, dans sa thèse : *Jean Regnaud de Segrais, L'Homme et son Œuvre*, Paris, 1933, ne trouve aucune trace de cette tragédie, v. p. 24 et p. 105.

(3) *A Forgotten French dramatist*, chapitre iv, p. 82.

(4) Voir *Le Mémoire de Mahelot*, publié par H. C. Lancaster, p. 52.

Gilbert a modifié considérablement la conception antique du sujet ; il ne sera donc peut-être pas inutile de donner ici une brève analyse de sa tragédie. La scène se passe à Athènes, dans le Palais du Roi, où Phaëdre, qui n'est encore que fiancée à Thésée (bien que les Athéniens la croient sa femme), languit tandis que Thésée assiège Mégare. On annonce la victoire de Thésée. Phaëdre avoue son amour pour Hypolite, qui vient de tuer un monstre. Au deuxième acte Hypolite, accusé d'être insensible, se défend ; s'il l'est, c'est que seule Phaëdre a des attraits pour lui. Achrise, confidente de Phaëdre, vient lui faire des avances ; croyant qu'elle les fait pour son propre compte, il les repousse. Elle se promet de se venger de lui. Au troisième acte, Phaëdre elle-même s'adresse à Hypolite, lui offre sa main et le partage du trône de Crète. Il l'assure de son amour réciproque, mais refuse son offre, craignant Thésée. Phaëdre se saisit de son épée, pour se suicider, au cas où elle ne pourrait empêcher son mariage avec Thésée. Thésée rentre victorieux au quatrième acte, et quand Phaëdre lui affirme que leur union est devenue impossible, il demande des explications à Achrise. Celle-ci montre l'épée d'Hypolite qu'elle accuse d'avoir voulu séduire l'haëdre. Thésée demande vengeance aux dieux. Hypolite vient féliciter son père, et, confronté avec cette accusation, essaie de se défendre sans accuser Phaëdre, mais ne convainc pas son père de son innocence, et est exilé d'Athènes. Au cinquième acte, l'haëdre demande à Thésée la grâce d'Hypolite, mais Thésée ne cède pas, et on annonce que Phaëdre s'est tuée, après avoir affirmé l'innocence d'Hypolite, et qu'Achrise, qui avait porté l'accusation, s'est jetée dans la mer. Thésée exprime ses remords.

La question des sources de Gilbert et de sa dette envers ses prédécesseurs est assez délicate. Miss Pellet, tout en

admettant que Gilbert doit surtout à Sénèque, trouve qu'Euripide fournit le cadre général de sa tragédie. Cependant, les divergences entre l'œuvre du Français et celle du Grec sont beaucoup plus nombreuses et importantes que les ressemblances. Il est à remarquer cependant que Gilbert est le premier dramaturge français à s'inspirer — tant soit peu — de l'*Hippolyte* d'Euripide. Dans la tragédie française, l'aveu de Phædre à Achrise de son amour pour Hypolite (I, 2,), et l'entrevue de Thésée et Hypolite (IV, 3), l'accusation et la vaine défense d'Hypolite, et finalement les adieux de celui-ci, sont imités de la tragédie grecque. Le récit de la catastrophe peut en être inspiré.

La dette envers Sénèque est plus grande. La scène se passe à Athènes, comme dans la tragédie latine ; Thésée absent est représenté comme infidèle. Au deuxième acte, Aristée et Achrise se partagent le rôle de la nourrice de Sénèque, dans son entrevue avec Hypolite. Sénèque fournit aussi le modèle pour la scène entre Phædre et Achrise (III, 1), pour la scène de la déclaration (de Phædre et Hypolite), malgré certaines différences, et pour l'épisode de l'épée, bien que la Phædre française la tire dans une tout autre intention que ne faisait l'Hippolyte latin. L'entrevue entre Thésée et Phædre, après le retour de celui-là, l'accusation portée contre Hypolite, la vengeance demandée aux dieux par Thésée, le récit de la mort d'Hypolite, et la mort de Phædre par le fer — ce sont là des éléments tous tirés de l'œuvre de Sénèque.

Garnier a très peu fourni à la tragédie de son successeur — le désir d'émancipation de Phædre, les allusions à Ariane (5), l'insistance de Phædre sur l'infidélité de Thésée

(5) Plus nombreuses dans l'œuvre de Garnier que dans celle de Sénèque.

— voici des éléments dont Gilbert peut lui être redevable. Le prologue de Garnier aurait pu inspirer le dialogue de Pitthée et Hypolite (II, 1), mais les détails de la vie de Thésée se trouvent dans Plutarque, et Gilbert a pu les chercher là également. Garnier a peut-être influencé le récit de la catastrophe et le dernier discours de Thésée.

La Pinelière, selon Miss Pellet, a pu suggérer l'idée des confidents, non seulement nommés mais associés à l'action ; mais il faut se rappeler que ces personnages étaient de règle dans le théâtre contemporain, et leur omission aurait paru plutôt étrange. Miss Pellet signale les ressemblances entre le rêve d'Hypolite (II, 2) et celui du *Polyeucte* de Corneille.

Quelle influence les tragédies sur Crispe de Grenaille et de Tristan L'Hermite ont-elles pu exercer sur l'*Hypolite* de Gilbert ? D'abord, peut-être, ont-elles influencé le choix du sujet ; ensuite, quelques détails dans la tragédie de la légende frappent par leur ressemblance avec certains détails analogues dans les tragédies écrites sur ce sujet historique.

Thésée revenant victorieux de la guerre, rappelle le Constantin de Grenaille. La modification dans le caractère d'Hypolite, qui, malgré le sous-titre, n'est plus ici insensible, peut être due à l'influence de ces deux tragédies, où le personnage correspondant est amoureux. La modification importante de l'accusation portée contre Hypolite est aussi à remarquer : il n'est plus accusé d'avoir violenté sa belle-mère, mais d'avoir *cherché* à la séduire. Cette modification se trouve pour la première fois dans la tragédie de Grenaille. L'intercession de Phaedre pour Hypolite fut-elle inspirée de la démarche hypocrite de Fauste auprès de Constantin ? (Grenaille.) La mort de Phaedre, due en grande partie au remords qu'elle ressent d'avoir causé la mort d'un

innocent, ne serait-elle pas inspirée de celle de Fauste qui veut mourir pour la même raison :

Je le veux suivre ailleurs, mais c'est moins par amour
Qu'en effet me voyant estre indigne du iour.

(Grenaille, V, 6.)

Les Phèdres anciennes meurent, celle de Sénèque par amour, celle d'Euripide pour son honneur. C'est la première fois que l'idée du remords entre en ligne de compte, mais c'est un élément qui s'accroche maintenant au thème et ne le quitte plus. Cette modification, si lourde de conséquences, doit, sans aucun doute, être attribuée au contact d'une civilisation chrétienne.

Hypolite, rentrant victorieux d'un combat avec un monstre, ne devrait-il pas sa gloire au désir de rivaliser avec le Chrispe de Tristan L'Hermite ? et la jalousie qu'éprouve Phædre à l'égard de Céphise serait-elle l'ombre de la jalousie de Fauste ? Il est à noter aussi que Léonce, instrument de la mort de Chrispe, se jette à la mer tout comme fera Achrise.

Il est possible aussi que Gilbert n'ait pas ignoré les tragédies italiennes écrites sur le thème de Phèdre et Hippolyte. Celle d'Ottaviano Zara, publiée à Padoue en 1558, ne lui a rien suggéré ; celles de Trapolini et de Francesco Bozza, publiées respectivement en 1576 et 1578, auraient pu lui fournir des détails (6). Dans la tragédie de Trapolini, par exemple, Fedra meurt avant le retour de Thésée, et c'est sa confidente Ismenia qui porte l'accusation contre Hippolyte. Ensuite vient la scène, imitée d'Euripide, où Hippolyte se défend ; à cette scène Trapolini ajoute un épisode où les

(6) Nous n'avons pu examiner l'*Hyppolito* d'Andrea SANTA MARIA, qui parut en 1619, signalé, comme les autres tragédies italiennes, par L. RICCOBONI : *Histoire du théâtre italien*, vol. I, p. 119.

femmes d'honneur refusent de reconnaître l'innocence d'Hypolyte. Il est possible que Gilbert ait puisé dans cette scène certains traits de la scène correspondante de sa tragédie, bien que la conduite en soit très différente. La tragédie de Bozza aurait pu lui inspirer l'idée de la mort d'Achrise : la nourrice italienne se jette du haut d'un rocher. Il est à remarquer que chacune des tragédies italiennes contient un rêve ; le rêve, on le sait bien, était un lieu commun du théâtre français à cette époque, il ne faut donc pas attacher trop d'importance à celui de Gilbert.

Cette étude détaillée des sources possibles de la tragédie de Gilbert démontre la multiplicité des éléments qui, par l'intermédiaire de son œuvre, ont pu contribuer en quelque mesure à l'évolution de la légende dans le théâtre français.

Après avoir ainsi présenté la tragédie de Gilbert, il faut lui rendre justice et remarquer ici qu'à la lecture *Hypolite ou Le Garçon Insensible* donne l'impression d'une tragédie homogène, d'action unie. Les défauts qui deviennent évidents à l'examen du détail, ont dû paraître moins graves à la représentation. La façon dont Gilbert a bâti sa tragédie, mérite considération : le premier acte pose les données de la tragédie et nous apprend l'amour de Phaëdre pour Hippolyte ; au deuxième acte, Achrise fait des avances à Hypolite ; au troisième Phaëdre se déclare elle-même ; le quatrième acte est consacré à l'accusation, et le cinquième contient la mort d'Hypolite et de Phaëdre. Cette répartition du matériel tragique marque nettement une avance sur la technique dramatique de Garnier et de La Pinelière, dont les premiers actes, on se le rappelle, sont vides.

En quoi consiste l'originalité de Gilbert ? La première modification qu'il apporte au thème original consiste à faire de Phaëdre non l'épouse, mais la fiancée de Thésée. A cet

égard il y a toute une série de faits intéressants à se rappeler.

On sait comment Corneille expliqua la chute de sa tragédie de *Théodore* en 1645 : « Ce n'est pas toutefois sans quelque satisfaction que je vois la meilleure et la plus saine partie de mes juges imputer ce mauvais succès à l'idée de la prostitution, qu'on n'a pu souffrir, bien qu'on sût assez qu'elle n'aurait point d'effet et que pour en exténuer l'horreur, j'aye employé tout ce que l'art et l'expérience m'ont pu fournir de lumières... Dans cette disgrâce j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre *Des Vierges* de saint Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée (7). »

Le sujet de Stratonice (8) auquel allusion a été faite au chapitre 1^{er} (p. 14) fut traité cinq fois au xvii^e siècle, par des dramaturges français. Gillet de la Tessonnerie n'en retint que l'essentiel dans le troisième acte de son *Triomphe des Cinq Passions*, donné en 1642, mais de Brosse qui reprit le sujet en 1644 dans sa *Stratonice, ou Le Malade d'Amour*, modifie les faits, en faisant de Stratonice la fiancée et non la femme de Séleucus (9). On se rappelle, finalement, que

(7) Epître à Monsieur L. P. C. B. ; et Examen, *Œuvres*, tome V. Edition de M. Marty-Laveaux, Hachette, Paris, 1862, in-8, pp. 8-9, 11.

(8) Antiochus aime Stratonice, femme de son père Séleucus, et devient malade à cause de son amour. La cause de la maladie de son fils lui étant révélée, Séleucus cède sa femme et son royaume à Antiochus. Voir chap. I, note (38).

(9) Pour l'histoire du développement de ce sujet dans le théâtre français, et pour l'analyse des pièces nommées ici, voir E. Grös : *Philippe Quinault*, pp. 291-298. On constatera une analogie frappante entre le développement de ce thème et celui du thème de Phèdre et d'Hippolyte, sauf que *Stratonice* n'a jamais connu un point culminant tel que la tragédie de Racine.

dans la tragédie de la *Mort de Chrispe*, de Tristan L'Hermite, représentée en 1644, l'intérêt porte sur la jalousie de Fauste plutôt que sur son amour incestueux, et l'élément de la calomnie est entièrement supprimé. Ces exemples font assez voir quelle était l'attitude du public de ce temps envers les pièces de théâtre à sujet scabreux. Ce n'est donc pas sans raison que les bienséances s'imposent au théâtre à cette époque.

Il n'est donc guère étonnant que Gilbert, écrivant un an plus tard — à cette époque où les Précieuses entreprenaient la réforme des mœurs — et adaptant le terrible sujet antique aux exigences des goûts de ses protectrices, n'ait pas osé faire monter sur la scène une héroïne incestueuse. — Miss Pellet (10) voit dans les allusions fréquentes de Phaëdre au mariage de Thésée avec sa sœur Ariane, une tentative de Gilbert pour garder l'inceste comme ressort de l'action (11). Phaëdre dit (III, 2) : « Je ne puis l'épouser sans commettre un inceste. » — Ces allusions mettent en relief l'horreur qu'éprouve Phaëdre pour Thésée, mais le personnage d'Ariane ne compte pour rien dans la marche de l'action.

Seulement, en ôtant à Phaëdre son caractère distinctif, Gilbert enlève à sa tragédie l'essentiel de l'intérêt, et se crée

(10) *A Forgotten French Dramatist*, p. 88.

(11) Miss Pellet dit p. 88. de *A Forgotten French Dramatist* : *The crime of this bigamous marriage becomes, in the vocabulary of Phaëdre, incest.* Or, il n'est pas indiqué d'une façon bien nette dans la tragédie si Ariane est morte ou vivante. Si elle était encore en vie le crime de bigamie s'ajoutait, sur le compte de Thésée, à celui d'inceste; Phaëdre avait parfaitement raison d'affirmer : « Je ne puis l'épouser sans commettre un inceste. »

Le droit canonique, qui régle les questions de mariage au xvii^e siècle, défendait d'épouser la sœur d'une première femme. Voir A. ESMEIN : *Le mariage en droit canonique*, 2^e édition. Recueil Sirey. In-8°, Paris, 1929, t. I, p. 415.

des difficultés insurmontables pour amener l'action au dénouement antique. En effet, l'action ne se dénoue que par des malentendus. Avant de s'adresser elle-même à Hypolite, Phaedre lui envoie Achrise, pour se rendre compte de l'état de ses sentiments, et c'est Achrise qui, outragée par le mépris qu'Hypolite lui manifeste (il croyait qu'elle parlait pour son propre compte) porte l'accusation contre lui, et cette accusation est ignorée de Phaedre. Ensuite, quand Thésée en colère fait appel à la vengeance des dieux, il n'est plus question des vœux que Neptune lui a promis d'exaucer, et Thésée semble ignorer si le dieu accédera ou non à sa prière. Le dénouement dépend aussi du silence de Phaedre pendant son entrevue avec Thésée (IV, 2) et de l'ambiguïté de ses réponses. Cet artifice, il est évident, est très faible. La mort d'Hypolite donc ne résulte qu'accidentellement de l'amour que lui porte Phaedre.

La modification des données en amène tout naturellement de nouvelles dans la conception des caractères. Si Phaedre n'est que la fiancée de Thésée, c'est que Gilbert n'a pas voulu que son héroïne soit incestueuse. Il a peint, plutôt, une fiancée abandonnée, qui professe un féminisme avancé et trouve dans l'infidélité de Thésée une justification de son nouvel amour. Il est difficile de savoir si sa décision de s'ôter la vie est due à son amour pour Hypolite et à la mort de celui-ci ou à son horreur de devenir la femme de Thésée. Elle affirme (1, 2) : « Mais je crains moins la mort qu'un honteux hyménée », et pendant la première moitié de la pièce l'horreur qu'elle a pour Thésée semble seule motiver ses actions.

Miss Pellet (12) voudrait que ce soit son remords d'avoir

(12) *A Forgotten French Dramatist*, p. 91.

causé la mort d'un innocent qui l'amène au suicide, ce seraient la conscience et la sensibilité qui la poussent à sa fin. Pendant toute la pièce Phaedre fait preuve d'une conscience sensible : elle éprouve le besoin de justifier son amour, elle craint les dieux, elle demande grâce à Thésée pour son fils (une heureuse idée de la part de Gilbert), à la fin elle s'accuse et se croit coupable. Si l'on hésite à dire, avec Miss Pellet (13), que Phaedre est une héroïne calviniste, il faut reconnaître que la plupart des modifications de son caractère sont probablement dues au contact du christianisme.

Un nouvel élément dans le caractère de Phaedre est sa jalousie à l'égard de Céphise, dernier objet des amours de Thésée ; Racine, avec un sentiment psychologique beaucoup plus juste, rendra sa Phèdre jalouse de l'amante d'Hippolyte (14).

Il n'est donc guère étonnant, vu ces modifications dans le caractère de Phaedre, que son amour pour Hypolite ne soit plus la passion des Phèdres de l'antiquité, mais une émotion inaccoutumée — pas trop forte — dans le cœur d'une beauté mondaine, la plus belle femme de la cour. Elle exprime ainsi son amour :

..... Pour parler de mon feu,
 Qui dit amour c'est trop, amitié c'est trop peu.
 Nul nom n'exprime bien la douleur qui me presse,
 Je veux plus qu'une mère, et moins qu'une maîtresse.

Cette Phaedre est vraiment singulière ; elle n'est aucunement coupable, son amour n'est pas incestueux, et ce n'est

(13) *A Forgotten French Dramatist*, p. 96-97.

(14) Relevons une erreur singulière de Miss Pellet qui (*ibid.* chap. vi, p. 98) voyant dans la jalousie que Céphise fait naître en Phaedre, le modèle de la jalousie de l'héroïne racinienne, affirme que dans la tragédie de Racine cette jalousie motive la catastrophe !

pas elle qui accuse Hypolite ; elle n'est pourtant pas « sympathique ». Elle réclame pour elle-même la liberté qui la rend jalouse quand Thésée en use, et affirme sans rougir :

Et quand un sacré nœud nous joindrait pour jamais,
Je pourrais sans faillir aimer comme je fais.

Elle propose à Hypolite une fuite honteuse et n'a pas le courage de reprocher ses fautes à Thésée, mais elle s'en plaint à tout le monde. Le caractère de Phaëdre est faible, plein de contradictions et mal soutenu.

Le caractère d'Hypolite est aussi changé ; ce n'est plus le chasseur sauvage et austère de l'antiquité. Loin de lui l'idéal mystique d'être le compagnon favori de Diane ; il n'aspire qu'à briller dans une cour où la politesse mondaine est de règle, ainsi que tout ce qu'elle implique. Gilbert semble avoir cherché à lui attribuer une certaine réputation héroïque, en le présentant comme vainqueur d'un monstre. Malgré le sous-titre de la tragédie, Hypolite n'est point insensible, et quand Phaëdre lui propose la fuite, il l'assure de la réciprocité de son amour et refuse seulement par peur de Thésée, et par scrupule, Thésée lui ayant confié Phaëdre avant son départ. Ce sont les attraites de Phaëdre qui le rendent insensible aux autres beautés de la cour. En croyant (II, 3 et 4) qu'Achrise lui fait des avances pour son propre compte, Hypolite est responsable du premier des malentendus nécessaires pour amener le dénouement. L'idée de rendre le jeune homme non seulement amoureux, mais sensible aux attraites de sa belle-mère, sera reprise à la fin du XIX^e siècle par Zola. Le rapprochement n'est pas sans un certain intérêt.

Gilbert a supprimé presque entièrement l'ambiance légendaire du thème : plus d'allusions mythologiques, plus de

suraturel, c'est à peine si Phaëdre garde son ascendance et peut se vanter d'être du sang des dieux. Hypolite, on vient de le voir, est devenu un héros conventionnel ; mais c'est Thésée qui perd le plus de caractère, dépouillé comme il l'est de sa gloire légendaire. Il n'est plus le héros, ami d'Alcide, qui a su pénétrer aux Enfers et retourner ensuite à la Terre : il est tout simplement un guerrier victorieux. Phaëdre (I, 2) lui attribue une « humeur violente et cruelle », mais, sauf au moment de l'accusation, il agit assez raisonnablement. A son retour, il craint que Phaëdre n'ait appris son aventure avec Céphise, et cette peur ne laisse pas de le rendre ridicule, même comique. Mais au dénouement il assume la responsabilité de la mort de son fils et croit que Phaëdre en est moins coupable que lui-même. « Moy, pire qu'elle encore, jaloux et furieux », dit-il. Au contraire de son prototype latin, il éprouve aussi du remords de la mort de Phaëdre. Comme tous les autres personnages, il est beaucoup plus près de ses contemporains que du héros antique.

Achrisse est un personnage étrange, de caractère ombrageux, dont les démarches insuffisamment motivées sont le principal ressort de l'action. Son suicide demeure inexplicable, et son plus grand mérite est d'avoir, peut-être, servi de modèle à OEnone. Le dédoublement des personnages secondaires est à remarquer : Phaëdre a deux confidentes, Hypolite a un gouverneur, Pithée, et un ami, Aristée.

Un autre point très important à signaler dans la tragédie de Gilbert, est le déplacement du centre de l'intérêt, lequel, selon la conception antique, se portait sur Hippolyte, premier personnage tragique. Dans la tragédie de Gilbert, c'est Phaëdre qui attire la plus grande partie de l'intérêt. Miss Pellet (15) a remarqué que même absente de la scène, elle

(15) *A Forgotten French Dramatist*, p. 90.

est le sujet des conversations, et ce n'est que dans le récit de la catastrophe que le personnage d'Hypolyte attire une attention dominante. Miss Pellet estime(16), toutefois, que ce changement est d'une moindre importance que celui qui a trait à la situation et aux sentiments des personnages. Du point de vue du développement de la légende dans le théâtre français, cependant, il est à peine contestable que la concentration de l'intérêt sur le personnage de Phædre mérite une plus grande attention.

En traitant un sujet légendaire ou historique, tout auteur l'adapte à sa conception personnelle et au goût de ses contemporains. C'est ce qu'avait fait Garnier en attribuant à Phèdre des monologues longs de plusieurs centaines de vers aussi bien que des répliques sentencieuses ; La Pinelière avait agi de la même façon, en faisant de sa Phèdre une dame de la cour, une sœur de l'héroïne de Gilbert. Donc les modifications apportées par Gilbert au caractère de ses personnages ne doivent pas étonner. Mais ce déplacement de l'intérêt est tout autrement intéressant.

Partant de la tragédie de Sénèque, Garnier, nous l'avons vu, a construit une tragédie où l'idée motrice est quelque peu confuse : le rôle dominant est celui de Phèdre, mais Hippolyte reste le premier personnage tragique, celui dont la destinée constitue le fait tragique de la pièce. Il serait inutile de chercher une idée morale quelconque dans la tragédie de La Pinelière, qui est toujours celle d'Hippolyte, malgré le rôle amoindri de celui-ci ; La Pinelière n'a pas soupçonné qu'un problème philosophique, moral ou religieux pût être lié à ce sujet dramatique. Dans la tragédie de Gilbert, le développement confusément indiqué par Garnier se

(16) *A Forgotten French Dramatist*, p. 90.

précise : Phaëdre devient le centre de l'intérêt. On hésite à dire qu'elle soit déjà le premier personnage tragique, mais dans la double action de la pièce, on peut voir comme un équilibre entre le destin tragique de Phaëdre et celui d'Hippolyte. Dans la tragédie de Racine, le principal intérêt tragique se concentrera nettement sur Phèdre, et c'est pourquoi le changement déjà opéré par Gilbert nous semble d'un si haut intérêt.

Pour compléter l'examen de cette tragédie, on peut ajouter ici que les unités de temps et de lieu ne sont pas violées, que les scènes sont liées et que les bienséances sont presque trop bien observées : Phaëdre ne meurt même pas sur la scène. Il n'y a plus d'allusions mythologiques, et le rôle du surnaturel est réduit au minimum. Gilbert a certainement affaibli la légende antique, mais il y a ajouté des éléments qui ne seront pas dédaignés par Racine et qui resteront toujours associés au thème.

Cette tragédie, que même un critique bien intentionné ne pourrait juger que médiocre, est de la plus grande importance pour notre étude ; et cela malgré toutes ses différences avec le sujet légendaire. Les modifications apportées au thème par Gilbert le rendent essentiellement français et contemporain, et représentent une tentative sérieuse de l'envisager sous un jour nouveau. La conception qu'il s'en est faite porte les traces des influences les plus diverses, et d'autre part contient le germe des trois tragédies que le *xvii^e* siècle doit encore consacrer à ce thème. Dans la Phaëdre fiancée, beauté de la cour, au caractère affaibli, ayant déjà un penchant pour l'intrigue, on reconnaît l'origine de l'héroïne de Bidar et de Pradon ; dans le même personnage, victime de la jalousie, tourmenté par sa conscience et sa sensibilité, on croit voir aussi l'ébauche de l'héroïne de Racine.

L' « Hippolyte » de Bidar.

Mathieu Bidar (1649-1727), conseiller du roi au bailliage de Lille (1), publia en 1675 la quatrième tragédie française qui ait pour titre *Hippolyte* (2). D'après l'auteur anonyme d'un manuscrit intitulé *Scriptores Insulenses*, sorte de recueil biographique d'auteurs nés à Lille, Bidar cultivait avec succès la philosophie, la musique et la poésie, mais il n'a publié que cette tragédie d'*Hippolyte* (3). Autant qu'on en sache, cette tragédie dont il n'existe actuellement que trois exemplaires connus (4), est donc le seul monument littéraire que nous ait laissé l'auteur lillois. Il est inutile de chercher les raisons qui ont pu le déterminer dans le choix du sujet ; mais on sait, par le frontispice, que la tragédie fut représentée à Lille « par les Comédiens de Son Altesse Sérénissime, Monseigneur le Prince ». On ignore quels étaient ces comédiens ; peut-être constituaient-ils la troupe du prince d'Orange. Il ne peut guère s'agir de la troupe qui se forma pour jouer à Lille pendant un an en mars 1675 (5), car le privilège de Bidar lui fut accordé le 25 janvier 1675, et sa tragédie a dû être jouée avant d'être imprimée.

Bidar s'éloigne autant que Gilbert de la conception antique du sujet : au premier acte, Phèdre fiancée à Thésée, avoue à sa confidente Barsine son amour pour Hippolyte, fils de Thésée ; elle diffère son mariage avec Thésée, lui donnant comme excuse le tort qu'elle fait à sa sœur Ariane ; elle se

(1) Détails biographiques dans E. DEBIÈVRE. *Un Lillois précurseur de Racine*.

(2) A Lille, De l'Imprimerie de Balthasar le Francq, rue des Malades au Compas d'or, 1675 avec permission. — Dédiée à Monseigneur le maréchal de Humières. In-12.

(3) *Un Lillois précurseur de Racine*, p. 4.

(4) *Ibid.*, p. 7.

(5) *Ibid.*, p. 9, note 1.

décide à déclarer son amour à Hippolyte. Le second acte contient l'aveu de Phèdre à Hippolyte, lequel, amoureux et aimé de la princesse Cyane, repousse ses avances et lui conseille de rester fidèle à Thésée. Il apprend à Thésée que Phèdre ne l'aime plus, et son père le prie d'intercéder pour lui auprès de sa fiancée. Le troisième acte nous montre Phèdre, qui, ayant deviné que Cyane est l'objet de l'amour d'Hippolyte, a écrit un billet mensonger destiné à brouiller les deux amants. Elle montre le billet à Cyane, qui croit à l'infidélité d'Hippolyte et l'accuse sans lui laisser le temps de dire la vérité. Sur ces entrefaites, Phèdre reparait et invite Hippolyte à fuir avec elle. Il devine sa démarche, l'oblige à l'avouer et sort furieux ; Phèdre, hors d'elle, décide de se venger. Au quatrième acte, Barsine vient de faire encore une démarche infructueuse auprès d'Hippolyte pour le ramener vers Phèdre : celle-ci accuse Hippolyte, devant son père, non seulement d'avoir voulu la séduire, mais d'avoir voulu attenter à la vie de Thésée. Cyane ajoute ses plaintes à celles de Phèdre, et quand Hippolyte se présente, il ne trouve aucun moyen de se défendre. Cependant, resté seul avec Cyane, il lui explique tout, et avant de partir, la charge de rétablir son innocence. Elle le fait au cinquième acte, mais il est trop tard, car Thésée vient de demander aux dieux de le venger de son fils. Arbate, confident d'Hippolyte, vient faire le récit de la catastrophe où Hippolyte a trouvé la mort. Phèdre avoue sa culpabilité, s'empoisonne, puis quitte la scène. On apporte la nouvelle de la mort de Phèdre, suivie de celle de Cyane, qui s'est tuée d'un coup d'épée ; Thésée, accablé de douleur et de remords, meurt dans les bras d'Arbate.

Si l'on supprime l'épisode d'Hippolyte et de Cyane, on constate un fait très intéressant : c'est que la distribution de la matière tragique dans l'œuvre de Bidar est déjà celle de

Racine : au premier acte, l'aveu de Phèdre à sa confidente ; au deuxième, son aveu à Hippolyte lui-même ; au troisième, sa décision de se venger d'Hippolyte ; au quatrième, l'accusation d'Hippolyte ; au cinquième, la mort d'Hippolyte, la restitution de son innocence, et la mort de Phèdre.

Bidar, en acceptant les données de Gilbert, c'est-à-dire en faisant de Phèdre la fiancée, non l'épouse de Thésée, abandonne catégoriquement l'idée de l'amour incestueux et fait de la jalousie de son héroïne le ressort de l'action. On a vu pour quelles raisons Gilbert a pu être amené à modifier son sujet (6) ; pourquoi Bidar s'est-il cru obligé de conserver cette modification importante apportée au thème par son prédécesseur ? Il faut croire que l'attitude du public envers ce genre de sujet dramatique n'avait pas changé pendant les trente ans qui séparent l'œuvre de Bidar de celle de Gilbert. Les pièces dont le sujet est analogue à celui de Phèdre et d'Hippolyte, en fournissent la preuve.

On a déjà parlé du sujet de Stratonice et d'Antiochus. En 1657, Du Fayot donna *La nouvelle Stratonice*, où Stratonice est représentée comme la femme de Séleucus ; cette même année, l'Abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* (7) déconseillait ce sujet aux poètes. Quinault, cependant, le reprit en 1660 (*Stratonice*), mais son héroïne n'est que la fiancée de Séleucus, lequel ne l'aime pas. Th. Corneille en 1666 donna aussi une tragi-comédie, *Antiochus*, sur ce sujet ; lui aussi fit de Stratonice la fiancée de Séleucus. Dans sa tragédie *Bellerophon*, qu'il donna en 1671, Quinault opéra la même modification des données que celle déjà opérée dans sa *Strato-*

(6) Chap. iv, p. 64-65.

(7) Paris, A. Sommaville. In-4°, 1657. Voir p. 78.

nice. Sténobée, femme de Proetus dans les écrits de l'antiquité (8), y paraît comme sa fiancée.

On ne peut donc guère critiquer Bidar d'avoir suivi la mode, de s'être incliné devant les goûts du public de son temps.

La question des sources, en ce qui concerne cette tragédie, est difficile à résoudre d'une façon satisfaisante. Bidar a-t-il connu les tragédies antiques, ou a-t-il tiré son inspiration des tragédies françaises déjà écrites sur ce sujet ? Cette dernière hypothèse est très plausible, mais en admettant que Bidar ait pu connaître l'œuvre de Sénèque, il est certain qu'il ne s'est pas inspiré d'Euripide. La tragédie de Gilbert est incontestablement celle qui l'a le plus influencé. D'abord, Bidar accepte les données de Gilbert : Phèdre n'est que la fiancée de Thésée, leur mariage doit être célébré le jour même. Sur un point il diffère de Gilbert, Thésée n'est plus absent ; autant qu'on le puisse savoir, il n'a jamais quitté Phèdre. C'est ce détail qui donne à croire que Bidar ne connaissait pas la légende dans sa forme antique. Autre point sur lequel il diffère de Gilbert : Phèdre n'accuse pas Thésée d'infidélité, ce qui, moralement, rehausse Thésée à nos yeux, mais son rôle est réduit à celui d'un soupirant à la main de Phèdre. Comme dans les tragédies de Garnier, de La Pinelière, de Gilbert, la scène se passe à Athènes. La tragédie débute, comme celles de La Pinelière et de Gilbert, par une scène entre Phèdre et sa confidente, Barsine. Le premier acte, bien qu'autrement conduit, est certainement inspiré de Gilbert, en particulier, la scène 2 où Thésée vient voir Phèdre, qui veut différer leur mariage. La scène entre

(8) L'histoire est conservée par Apollodore, I. II, ch. III et par HYGIN, *Mythographi latini...* Thomas Munckerus emendavit. (Amsterdam, 1681). Fable 57. (Vr. E. GROS, *Philippe Quinault*, p. 329, et p. 329, notes 4 et 7). Des tragédies d'EURIPIDE, *Bellérophon* et *Sthénébée*, il ne reste que quelques fragments.

Hippolyte et Cyane, au début du deuxième acte, est de l'invention de Bidar, mais la « crainte mortelle » dont le héros est obsédé, ne serait-elle pas due à l'influence de Garnier, dans le monologue d'Hippolyte au premier acte ?

Les entrevues de Phèdre et Hippolyte sont probablement inspirées de Gilbert, mais l'héroïne de Bidar fait deux démarches auprès de celui qu'elle aime, et sa confidente en fait une aussi pendant un entr'acte ; tandis que dans l'œuvre de Gilbert, Achrise et Phaëdre ne font qu'une tentative chacune auprès d'Hippolyte. La Phaëdre de Gilbert n'avoue pas carrément son amour : elle propose à Hippolyte de fuir avec elle pour régner sur la Crète. La Phèdre de Bidar avoue son amour dès sa première entrevue, et propose la fuite au second entretien. Bidar est un peu plus près de la conception antique ; il a repris, pour la scène de l'aveu, cette idée de Sénèque suivant laquelle Phèdre paraît aimer Hippolyte pour sa ressemblance avec Thésée, mais il l'a esquissée seulement, et on ne peut affirmer qu'il l'ait puisée directement dans Sénèque. A partir du quatrième acte, Bidar suit de très près l'action antique et corrige Gilbert sur plusieurs points. Phèdre porte elle-même l'accusation contre Hippolyte, et vient en personne, au cinquième acte, proclamer l'innocence d'Hippolyte. Ce retour à la conception antique pourrait être l'effet de l'influence de dramaturges français, aussi bien que de Sénèque.

Quelques-uns des détails par lesquels Bidar diffère de Gilbert ont pu lui être inspirés par des pièces mettant en œuvre des données analogues aux siennes, notamment le *Bellérophon* (9) de Quinault. Sténobée, fiancée de Proetus, est amoureuse de son ami Bellérophon, qui, lui, aime Phi-

(9) Paris, Guillaume de Luyne, 1671, in-12.

lanoé, sœur cadette de Sténobée. Sténobée, apprenant l'amour de Bellérophon pour Philanoé, calomnie celui qu'elle aime auprès de son fiancé et de sa sœur. Elle fait arrêter Bellérophon, qui en quittant la ville avec ses gardes rencontre un monstre qui ravageait le pays. Il l'attaque. On apporte la nouvelle de sa mort, et Sténobée s'accuse et se tue. La nouvelle était fausse et Bellérophon retourne victorieux à Philanoé. (Pour ne pas exagérer les analogies du sujet avec celui de Phèdre et d'Hippolyte, il faut se rappeler que Sténobée ne se déclare point à Bellérophon, et celui-ci ignore la nature de l'accusation portée contre lui.)

Là il n'est plus question de l'absence de Proetus que de celle de Constantin dans les tragédies sur la mort de Chrispe ; là aussi il n'est jamais question de l'infidélité de Proetus. Comme la Phaedre de Gilbert (I, 2), Sténobée a cherché à retarder son mariage avec Proetus (III, 2 ; cf. I, 1, et V, 1).

L'idée d'employer la jalousie de l'héroïne comme ressort de l'action n'est pas nouvelle ; on a vu quel profit Tristan en a tiré. Quinault aussi s'en est servi, et l'action de sa tragédie dépend de la jalousie de Sténobée, dont l'objet est, naturellement, sa sœur Philanoé. Avec quelques différences, l'épisode du billet forgé par Phèdre pour tromper Cyane (III, 1 et 2), est à rapprocher de l'emploi des tablettes (trouvées sur Bellérophon endormi) par Sténobée (IV, 2) pour appuyer sa calomnie et tromper Philanoé. Debièvre remarque justement (10) que « Bidar emploie un moyen qui semblerait mieux à sa place dans une comédie que dans une tragédie ». Cet artifice, cependant, se retrouve assez fréquemment dans les pièces de l'époque ; on en a un exemple dans le *Bajazet* de Racine en 1672.

(10) *Un Lillois précurseur de Racine*, p. 12.

Phèdre, ainsi que Cyane, assiste, dans la tragédie de Bidar à l'entrevue entre Thésée et Hippolyte (IV, 4) où celui-ci essaie de se défendre. Cette modification (c'est la seule fois dans l'histoire du thème que Phèdre assiste à une pareille entrevue), semble bien être de l'invention de Bidar ; mais cette autre modification, qui fait assister les deux rivales au récit de la catastrophe et de la mort d'Hippolyte (V, 3) est sans doute inspirée de la pièce de Quinault. Timante (Capitaine des gardes du roi), écouté de Sténobée et de Philanoé (V, 3), y fait le récit du combat ; Sténobée rend son innocence à Bellérophon, s'accuse et sort pour se tuer. Phèdre, dans la scène de Bidar, découvre l'innocence d'Hippolyte, s'accuse et s'empoisonne.

La nouveauté de la tragédie de Bidar est l'épisode d'Hippolyte et de Cyane. On a déjà vu Hippolyte, ou son prototype Chrispe, amoureux ; le personnage de Cyane a de nombreux modèles dans le théâtre antérieur. Constance dans la tragédie de Tristan ; Philanoé dans celle de Quinault ; Atalide dans le *Bajazet* de Racine. Il n'est guère probable que Bidar ait ignoré toutes ces tragédies. Pour le nom et l'état civil de Cyane, princesse de Naxe, que Phèdre (III, 1) dit avoir amenée avec elle, Bidar doit être redevable à l'*Ariane* de Th. Corneille (II). Dans cette tragédie la scène se passe à Naxe, et Cyane est nommée (I, 1 et III, 5) parmi les princesses qu'on soupçonne d'être le nouvel objet de l'amour de Thésée. Les nombreuses allusions à Ariane, dans l'*Hippolyte* de Bidar, sont peut-être un souvenir de cette tragédie aussi bien que de celle de Gilbert.

Un autre point de contact entre l'œuvre de Bidar et celle de Th. Corneille est l'offre faite par Thésée à Cyane (V, 1)

du mariage avec Pirithoüs ; Ariane (II, 4) cherchait à marier Phèdre avec ce héros. La tragédie de Bidar constitue une suite et fin à celle de Corneille, et il est permis de croire que ces coïncidences ne sont pas fortuites.

Il reste à remarquer dans cette tragédie, comme dans celles qui l'ont précédée, l'influence de la vie sociale contemporaine — dans le caractère des personnages par exemple — et l'absence totale de toute allusion mythologique ou légendaire. Une certaine faiblesse dans la construction dramatique est à signaler, en ce qui concerne l'épisode du billet.

Le dénouement dépend de la brouille entre Cyane et Hippolyte au moment de l'accusation portée par Phèdre ; donc, quand Cyane (III, 5) accuse Hippolyte d'infidélité envers elle, elle lui tend le billet et le lui arrache aussitôt, de sorte qu'il n'a pas le temps de voir de quoi il s'agit, ni de deviner la vérité. A part cette faiblesse, le plan de la tragédie est correct, les scènes sont bien liées, l'action est unie et suivie, les unités de temps et de lieu sont bien observées. Avant Racine, Bidar a effectué le changement exigé par les bienséances : la mort de Phèdre par le poison ; c'est tout ce qu'on peut louer dans cette tragédie qui est — il faut bien le reconnaître — plate et froide, dépourvue de tout souffle de vraie passion.

Phèdre est sans aucun doute le personnage le plus important de la tragédie. Plus que l'héroïne de Gilbert, même absente de la scène elle occupe les pensées des autres personnages. Bidar a corrigé le personnage de Gilbert en s'abstenant de lui faire justifier son nouvel amour par l'infidélité de Thésée. Elle éprouve du remords d'avoir trahi son père, sa sœur, et finalement Thésée, mais les moyens qu'elle emploie pour détacher Hippolyte de Cyane, pour le ramener à elle, suppriment la sympathie que nous aurions pu ressen-

tir pour elle. Sa jalousie s'affirme dans un discours (III, 1), où elle dit que Cyane ne peut « assez souffrir », puisque c'est elle qui empêche Hippolyte d'aimer Phèdre. Un trait curieux et contradictoire de son caractère est qu'elle assure Thésée de son amour pour lui et de son intention de lui garder sa foi, et que, entre ses deux entrevues avec Hippolyte, elle a consenti à épouser Thésée sans tarder ! Elle avoue son amour à Hippolyte sans honte et sans détour : « Hé bien ! c'est vous que j'aime » ! (II, 2). Après avoir été refusée par Hippolyte pour la seconde fois, elle est transportée de colère, mais elle dit plus tard :

Dieux ! si je n'avais pas ma flamme découverte,
Je n'aurais jamais pu consentir à sa perte. (IV, I.)

Après la catastrophe, elle avoue : « Pour l'avoir trop aimé, je luy cause la mort » (V, 3). Au début de la tragédie, elle semblait trouver en elle-même la cause de ses malheurs :

Mais pourquoi tant chercher la cause de ma peine ?
Je me suis préparé moy-mesme cette chaisne,
Oui, j'ai trahi ma sœur. (I, 3.)

A la fin, c'est au destin qu'elle reproche son infortune : c'est sa destinée qui « à ses malheurs l'avait abandonnée » ; et, avant de mourir,

D'un fils trop innocent, si j'ay pressé la mort,
Le destin l'a voulu, j'éprouve mesme sort (V, 3) ;

et elle meurt par remords d'avoir causé la mort d'Hippolyte. Elle est passionnée, intrigante, perfide et cruelle, mais sa conscience n'est point tranquille, et elle en souffre.

Hippolyte est un héros conventionnel. Il a changé sa renommée d'athlète et sa vertu austère contre les mœurs

polies du grand siècle et l'amour d'une princesse. Il s'abstient, dans la scène de l'accusation, de se défendre en accusant Phèdre ; cette abstention était peut-être l'effet de sa promesse faite à Phèdre (II, 2) de ne pas parler de l'aveu qu'elle lui avait fait, mais il en parle (IV, 6) à Cyane, en la priant de proclamer son innocence.

Le personnage d'Hippolyte n'est pas intéressant ; faut-il en conclure que Bidar ne lui attribuait pas une grande importance ? Cyane, princesse de Naxe, n'arrête pas non plus longtemps l'attention ; l'importance de ce personnage réside dans le fait que Cyane, la première, tient le rôle de celle qui est aimée d'Hippolyte et qui éveille la jalousie de Phèdre.

Dans les mains de Bidar, Thésée a subi de curieux changements. Il est loin d'être le héros à moitié divin de l'antiquité ; il n'est pas le guerrier victorieux, en même temps qu'infidèle, de Gilbert ; il est tout simplement un soupirant à la main de Phèdre, dont il est très amoureux et dont il a peur d'être « haï ». Elle lui est promise, mais il craint de la perdre constamment — évidemment ce n'est pas sans raison. Mais quoi de plus ridicule que cette scène (II, 5) où il prie Hippolyte d'intercéder pour lui auprès de Phèdre.

Cependant, au moment de l'accusation portée contre son fils, il redevient le Thésée des anciens. Bidar a-t-il cherché à justifier sa colère en faisant accuser Hippolyte non seulement d'avoir jeté les yeux sur Phèdre, mais d'avoir voulu « attenter aux jours » de son père ? Ceci est possible. En tout cas, Thésée exile son fils et prie « ces dieux vengeurs des crimes, Qu'ils punissent l'ingrat des feux illégitimes » (V, I). Aussitôt que Cyane lui affirme l'innocence de son fils, il regrette sa dureté (12) et veut interroger Phèdre. Mais il est trop tard : le jeune homme est mort. Les propos qu'il

(12) Cf. Constantin, dans la tragédie de Grenaille, V, 6.

tient après la mort de Phèdre sont de la dernière banalité. Sa mort, à la fin de la tragédie, n'est guère justifiable.

Il est à remarquer que le rôle de la nourrice des tragédies antiques est entièrement supprimé ici ; ce rôle était partagé, dans la tragédie de Gilbert, entre les deux confidentes de Phèdre. Dans la tragédie de Bidar, Barsine n'est qu'une confidente conventionnelle. Ce détail nous permet encore de juger à quel point le thème a évolué dans le théâtre français depuis la tragédie de Garnier.

A l'action nue et simple de l'inspiration antique, les conventions dramatiques du Grand Siècle ont imposé des modifications qui la rendent presque méconnaissable, et depuis l'amour galant jusqu'aux artifices et aux personnages secondaires, tout dans l'attirail du théâtre de l'époque s'y trouve.

La place qu'occupe cette tragédie dans le développement du thème est paradoxale. Très éloignée, comme nous l'avons vu, de la conception antique, elle en est cependant un peu plus près que ne l'était la tragédie de Gilbert. C'est comme si, achevant l'adaptation du thème au goût de ses contemporains, Bidar, en corrigeant la technique de Gilbert, avait retrouvé le chemin des anciens. Qu'il ait imité Sénèque, ou les imitateurs de Sénèque : Garnier et La Pinelière, peu importe. Il a senti le besoin de retremper le thème, en danger de perdre tout caractère distinctif, dans la source originale. C'est ce que Racine a fait après lui, mais avec beaucoup plus de hardiesse. D'autre part, Bidar, après Gilbert, a fourni plusieurs idées à Pradon. Malgré le peu d'intérêt que présente en elle-même cette tragédie de Bidar où une intrigue chargée d'épisodes remplace une action simple et unie, et où les personnages ne sont plus que des mondains contemporains, elle ne laisse pas d'être intéressante par rapport aux œuvres qui la précèdent ou qui la suivent.

La « Phèdre et Hippolyte » de Pradon.

Jacques Pradon (1644-1698) (1) fit représenter au théâtre Guénégaud, le 3 janvier 1677, deux jours après la première de la *Phèdre* de Racine, une tragédie intitulée *Phèdre et Hippolyte* (2).

Les circonstances dans lesquelles cette tragédie fut écrite et représentée sont trop connues pour qu'il soit besoin de les décrire de nouveau (3). Il suffit de dire que les ennemis de Racine invitèrent le poète rouennais à lui faire concurrence ; Pradon accepta et au bout de trois mois produisit l'œuvre que l'on sait.

Pradon a bâti sa tragédie sur les données établies par Gilbert et par Bidar, et c'est pour cette raison que nous faisons ici l'étude de son œuvre. Dans la préface de sa première tragédie, *Pirame et Thisbé* (4), Pradon s'était donné pour première règle de théâtre celle de plaire, et c'est celle, dit-il, « à qui l'on doit plutost s'attacher, qu'à toutes les Règles de la Poétique d'Aristote ». On peut donc croire que Pradon choisit délibérément son point de départ ; et s'il semble, à la lecture des critiques contemporaines qui reprochent à Pradon d'avoir détruit le sujet, qu'il ait mal calculé, il faut se rappeler que la tragédie de Racine avait alors imposé l'acceptation des données antiques.

La tragédie de Pradon se développe ainsi : Hippolyte, qui

(1) Pour les renseignements biographiques, voir : T. W. Bussom, *Pradon, his life and works*.

(2) Imprimée à Paris, chez Jean Ribou, au Palais, dans la Salle Royale, à l'Image Saint-Louis, 1677.

(3) L'histoire de la cabale contre Racine et de l'affaire des sonnets est racontée par MESNARD, *Œuvres de Racine* (Grands Ecrivains), vol. III, p. 249-260 (Notice à *Phèdre*).

(4) Publiée à Paris, chez Henry Loyson, en 1674.

veut quitter Trézène pour éviter Phèdre, annonce son départ à Aricie, et lui déclare son amour pour elle. Phèdre avoue à Aricie, sa confidente, son amour pour Hippolyte, le fils de son fiancé, Thésée. Au deuxième acte Aricie supplie Hippolyte de partir, et Phèdre le prie de rester. Elle fuit, pour éviter de rencontrer Thésée, dont on annonce le retour ; ce dernier fait le récit de ses exploits. Phèdre diffère son mariage avec Thésée, au troisième acte, et quand elle apprend l'amour réciproque d'Hippolyte et d'Aricie, menace la vie de sa confidente. Thésée soupçonne son fils, qui a refusé la main d'Aricie, d'être amoureux de Phèdre, et se décide au quatrième acte, de le bannir. Phèdre ayant emprisonné Aricie, Hippolyte vient plaider pour celle-ci, et Thésée le surprend à genoux devant sa fiancée. Il bannit son fils et demande à Neptune l'accomplissement de son vœu. Aricie libérée par Phèdre au cinquième acte, révèle la vérité à Thésée, qui donne des ordres pour rappeler son fils ; mais il est trop tard. On apporte la nouvelle de la mort du héros, ainsi que de Phèdre, qui, après l'avoir suivi hors de la ville, s'est tuée sur son corps.

Les rapprochements, qui peuvent être faits entre la tragédie de Pradon et celle d'Euripide ou de Sénèque, sont dus, moins peut-être à une inspiration directe qu'à l'influence intermédiaire des dramaturges français ayant déjà traité le même sujet. Le lieu où se passe la scène — Trézène — est le principal point de contact avec Euripide, et Pradon le doit sans doute à Racine. L'influence de Sénèque se retrouve en divers traits semés à travers la tragédie (5). On explique en général les emprunts de Pradon à Racine par le fait qu'on a dû discuter dans les salons la tragédie à

(5) Dans le dialogue d'Hippolyte et d'Idas, I, 1, par exemple, dans le dernier discours de Thésée, IV, 6, et dans le récit de la catastrophe.

laquelle travaillait ce dernier depuis deux ans ; Pradon en aurait pu avoir des échos par ses amis. En tout cas il existe trop de points de contact entre les deux œuvres pour qu'on ne croie pas à une imitation voulue par Pradon.

Les deux tragédies débutent par une scène entre Hippolyte et son confident, où allusion est faite à l'absence mystérieuse de Thésée, et où le jeune prince affirme son désir de partir à la recherche de la gloire. Cette décision d'Hippolyte, dans Pradon aussi bien que dans Racine, amène la déclaration du héros à Aricie (6). Dans la scène suivante, Phèdre apprend à Aricie son amour pour Hippolyte, tout comme Phèdre le fait à Œnone dans la même scène de la tragédie de Racine (7). Dans l'une comme dans l'autre tragédie, le départ projeté d'Hippolyte sert d'excuse à Phèdre pour chercher une entrevue avec celui qu'elle aime (8). Bientôt après, on annonce le retour de Thésée (9) ; dans Racine, avant le retour même de Thésée, qui est réservé pour l'acte suivant (10), Théràmène apprend à Hippolyte que Thésée a été vu en Epire (11). La fuite de Phèdre devant Thésée est sans doute une imitation de Racine, quoique Pradon ait pu s'inspirer ici de Gilbert (12). La Phèdre de Pradon implore Thésée à deux reprises d'être indulgent pour son fils (13). La Phèdre de Gilbert l'avait fait (14) et l'héroïne de Racine fait la même démarche (15). Aricie, dans la tragédie de Pradon, apprend

(6) RACINE, II, 2 : PRADON, I, 2.

(7) RACINE, I, 3 : PRADON, I, 3.

(8) RACINE, II, 5 : PRADON, II, 2.

(9) PRADON, II, 4.

(10) RACINE, III, 2.

(11) RACINE, II, 6.

(12) RACINE, III, 4 ; PRADON, II, 5 ; GILBERT, IV, 2.

(13) PRADON, IV, 2 et IV, 6.

(14) GILBERT, V, 2.

(15) RACINE, IV, 4.

à Thésée l'amour d'Hippolyte pour elle, et la culpabilité de Phèdre. Dans Racine, c'est aussi Aricie qui affirme l'innocence d'Hippolyte, et fait soupçonner la vérité à Thésée (16).

L'introduction de ce personnage d'Aricie, dans le cas de Pradon, est certainement due à l'imitation de Racine, quoique l'auteur dans sa Préface cite les *Tableaux de Philostrate* comme son autorité. Nous étudierons dans le chapitre suivant les origines possibles du personnage racinien.

D'autres tragédies de son rival ont pu servir à Pradon. Les circonstances dans lesquelles se trouve Aricie, confidente de Phèdre et amante d'Hippolyte, rappellent la situation d'Atalide dans le *Bajazet* de Racine, publié en 1672. La scène III, 6, de *Bajazet* où Roxane commence à deviner l'amour réciproque de Bajazet et d'Atalide, a pu inspirer cette scène III, 1, de Pradon, où Aricie se laisse surprendre par Phèdre (17).

La ruse qu'emploie Phèdre (III, 4) pour apprendre quels sont les véritables sentiments d'Hippolyte, n'est pas sans évoquer celle de Mithridate (*Mithridate*, III, 5) pour surprendre les sentiments de Monime (18). Les emprunts de Pradon au théâtre de Racine sont donc nombreux et considérables.

Pradon ne s'est pas contenté de puiser ses idées uniquement dans l'œuvre de son rival, il a mis à contribution plusieurs tragédies de prédécesseurs français. A Gilbert, outre la donnée de la pièce, il prend ce sentiment d'Hippolyte, qui se croit menacé d'un grand malheur ; mais ce trait se

(16) RACINE, V, 3 ; PRADON, V, 3.

(17) Le rapprochement entre V, 5, de *Bajazet* et IV, 4, de la tragédie de Pradon, entre V, 6, de *Bajazet* et V, 1, de Pradon, fait par T. W. Bussom (*Pradon, his life and works*, voir p. 122) est moins définitif.

(18) Cette scène a aussi un modèle dans le *Bellérophon* de Quinault, II, 2, cf. III, 3.

trouvait aussi dans la tragédie de Garnier et dans celle de Bidar. L'hésitation d'Hippolyte à partir rappelle que Fauste dans la tragédie de Grenaille, empêche le départ de Crispe, et que Bellérophon, dans l'œuvre de Quinault, hésite à partir quand il est près de Philanoé (19). Au deuxième acte, Phèdre espère qu'Hippolyte ressent pour elle des sentiments réciproques ; l'héroïne de Quinault, Sténobée, avait éprouvé un pareil espoir (20). La scène où Thésée raconte ses exploits et invite Hippolyte à son émulation s'inspire aussi sans doute de Gilbert (21). L'infidélité de Thésée, alléguée par Phèdre, et le désir de l'héroïne de retarder son mariage, sont aussi des éléments dont Pradon peut être redevable à Gilbert ; Sténobée, dans le *Bellérophon* de Quinault, avait également cherché à reculer son mariage (22). L'idée de Thésée d'unir son fils avec Aricie, et de célébrer un « double hyménée », vient peut-être de Bidar (23). Le refus, par Hippolyte, de la main d'Aricie, doit être un écho du refus par Bellérophon, de la main de Philanoé (24). Hippolyte, priant Phèdre de garder son amour pour Thésée, ne fait qu'imiter le héros de Bidar (25). Le récit de la catastrophe au cinquième acte doit des traits à Garnier et à La Pinelière aussi bien qu'à Gilbert et à Bidar.

La tragédie de Pradon rassemble donc de nombreux éléments qui se retrouvent dans plusieurs œuvres de ses prédécesseurs ou de ses contemporains. Le ressort de l'action,

(19) *Bellérophon*, II, 4 ; *Mort de Crispe*, II, 2 ; PRADON, II, 1. (Les rapprochements entre la tragédie de Quinault et celle de Pradon sont signalés par E. GROS : *Philippe Quinault*, p. 334, note 3.)

(20) QUINAULT, I, 4 ; II, 2 ; cf. V, 1 ; PRADON, II, 3.

(21) GILBERT, IV, 1 ; PRADON, II, 7.

(22) GILBERT, IV, 2 ; QUINAULT, III, 2 ; cf. I, 1, et V, 1 ; PRADON, III, 2.

(23) BIDAR, II, 1 ; PRADON, III, 2.

(24) QUINAULT, II, 1 ; PRADON, IV, 1.

(25) BIDAR, II, 2 ; PRADON, IV, 4.

comme dans toutes les tragédies épurées, est la jalousie de l'héroïne ; les différences à constater entre l'œuvre de Pradon et celle de ses prédécesseurs, viennent presque toutes de la nouvelle situation dans laquelle il place le personnage d'Aricie. Etant l'amante d'Hippolyte, Aricie, en tant que confidente de Phèdre, ne peut être chargée de la calomnie contre Hippolyte, et Pradon n'a pas voulu attribuer la calomnie à Phèdre elle-même, déjà une héroïne assez odieuse. Pour arriver donc de la situation qu'il a créée au dénouement des anciens, Pradon a dû peindre un Thésée très soupçonneux. Ce trait de caractère inattendu s'explique par un Oracle que Thésée aurait entendu en rentrant de sa guerre contre Pallas, à Délos. Cet Oracle prédit à Thésée qu'une personne qui lui est chère, lui enlèvera celle qu'il aime (III, 2) ; le voici, donc, dans un état d'esprit propice aux intrigues, aux sous-entendus de Phèdre. Soupçonneux de son fils avant même d'être rentré chez lui, Thésée est persuadé dès la scène 2 du troisième acte qu'Hippolyte est amoureux de Phèdre. Le refus par Hippolyte de la main d'Aricie et son attitude à genoux devant Phèdre, IV, 4 (pour plaider en faveur de son père) confirment les craintes de Thésée, qui invoque les dieux dans la sixième scène du quatrième acte. Le délai entre les premiers soupçons de Thésée et l'exécution de sa vengeance rend son rôle ridicule ; et le refus par Hippolyte de la main d'Aricie, sans raison valable, et l'entrée en scène, nullement motivée, de Thésée, IV, 5, sont des fautes de construction trop évidentes. Les règles et les bienséances sont observées, mais le plan de la tragédie est moins correct que celui de Bidar.

Il y a quelques traits nouveaux dans le portrait de Phèdre. Pendant l'absence de Thésée, Phèdre explique à Aricie (I, 3) qu'elle prépare un coup d'Etat pour s'emparer du

trône, de sorte que, s'il veut régner, Hippolyte est obligé de l'épouser ! Il n'est pas expressément dit que Phèdre a accusé Hippolyte ; en effet, elle se venge du dédain du prince, en enfermant Aricie et en menaçant la vie de celle qu'il aime. La vérité est que Phèdre ne perd pas un instant l'espoir de fléchir le cœur d'Hippolyte, et pas un instant elle ne cesse de le tourmenter. Quand Hippolyte part en exil, c'est Phèdre qui le suit hors de la ville ; après la catastrophe elle se tue sur son corps, de sorte qu'elle n'avoue jamais sa culpabilité et ne restitue pas elle-même l'innocence du héros. Pradon a peut-être cherché à peindre une héroïne passionnée ; il n'a réussi qu'à représenter une femme intrigante et dévergondée.

Hippolyte et Aricie sont des caractères assez conventionnels. La mort du prince est le vrai sujet de la tragédie, et toutes les intrigues de Phèdre n'aboutissent qu'à cela. Le rôle d'Hippolyte n'est pas sans traits ridicules. Décidé, dès le commencement de la tragédie, à partir, il se laisse facilement retenir ; il affirme deux ou trois fois à Phèdre qu'il regrette de ne pouvoir lui rendre les sentiments qu'elle éprouve pour lui, et finalement il se met à genoux devant elle pour plaider la cause d'un autre ! Il sort, pour la dernière fois (IV, 5) affirmant à Thésée :

Mon silence, Seigneur et ma stupidité,
Ne sont point un effet de ma timidité.
Je vous quitte, et dans peu vous pourrez me connoître.

Cette vague menace est l'adieu du héros !

Le rôle de Thésée est plutôt comique, et comme nous l'avons déjà indiqué, tombe dans le ridicule. Sa colère n'est guère justifiée, et la violence de la catastrophe est hors de toute proportion avec les intrigues qui l'ont précédée. Les

propos de Thésée, quand on lui annonce la mort de son fils, sont de la plus parfaite banalité. La seule chose qui est à remarquer à l'égard de Thésée, c'est que, ainsi qu'Hippolyte, il se croit l'objet de la colère des dieux. Pradon donc envisage le rôle des dieux d'une façon un peu nouvelle. Mais le surnaturel ne joue pas de rôle dans sa tragédie, mise à part l'intervention de Neptune, et il n'y a pas d'allusions mythologiques.

Si la tragédie de Pradon n'a pas sombré dans l'oubli complet qu'elle mérite, c'est uniquement parce que, grâce à la cabale, elle a fait concurrence au chef-d'œuvre de Racine pendant quelques semaines. Troisième et dernière d'une série de tragédies épurées, elle nous montre ce que peut devenir un thème traditionnel entre les mains d'un auteur très inférieur, qui ne cherche à plaire qu'à un cercle restreint. On pourrait dire de Pradon ce que dit M. Gros de Quinault, en parlant de sa *Stratonice* (26) : « Certains détails sembleraient prouver, en effet, qu'... il avait un souvenir très net des œuvres de ses prédécesseurs. Il s'est, sans aucun doute, inspiré d'eux ; il a suivi la voie qu'ils avaient ouverte ; il s'est de plus en plus, avec eux, éloigné des textes anciens. »

Il faut reconnaître qu'entre les mains de Gilbert, de Bidar et de Pradon, le thème de Phèdre et d'Hippolyte, tel qu'il était connu des anciens, devient méconnaissable. La modification si importante opérée dans les données du sujet en amène naturellement d'autres dans la conduite de l'action. L'amour incestueux est banni de la scène et la jalousie (sauf dans l'œuvre de Gilbert) devient la passion d'où découle la suite des événements tragiques. Pour arriver, de ce nouveau

(26) *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*. Voir p. 296.

point de départ, au dénouement traditionnel, ces trois dramaturges rencontrent des embarras de composition dramatique qu'ils surmontent en chargeant l'action d'épisodes et d'intrigues compliquées. Il en résulte, dans chacune de ces tragédies, une certaine faiblesse de construction. Ce changement des données, introduit dans notre thème au moment où les bienséances s'établissaient au théâtre est donc d'une grande conséquence pour son développement pendant trente ans. En raison de ce qui précède, la *Phèdre* de Racine nous apparaît sous un jour nouveau, et on se rend mieux compte des difficultés qui attendaient Racine quand il reprit le sujet d'Euripide.

CHAPITRE V

La *Phèdre* de Racine.

Il suffit de comparer la tragédie de Garnier avec celle de Gilbert pour constater combien les idéals littéraires ont évolué entre 1573 et 1646. Les trente ans qui séparent les œuvres de Bidar et de Gilbert, s'ils ont peu changé à quelques points de vue les goûts littéraires, ont cependant apporté à la technique de la tragédie une certaine correction. Peut-on croire que la tragédie qui représente le point culminant du genre au xvii^e siècle en France, ait échappé à l'influence des œuvres qui l'ont précédée ? Peut-on croire que Racine ait pu ne pas suivre les voies tracées par ses devanciers ? Quand sa pensée diffère de la leur et s'en éloigne, ne serait-ce pas l'effet de la réaction, de la révolte, autant que de l'indépendance ?... On sait, d'ailleurs, qu'en ce qui concerne le choix du sujet et du matériel de ses tragédies, sans toujours reconnaître ses dettes, Racine ne se piquait aucunement d'originalité.

Il fit jouer, probablement à l'Hôtel de Bourgogne, sa tragédie *Phèdre et Hippolyte*, le premier janvier 1677 (1).

(1) Voir MESNARD, *Œuvres de Racine* (Grands Ecrivains), vol. III, p. 245-247. La tragédie fut imprimée pour la première fois à Paris chez Claude Barbin, l'achevé d'imprimer est du 15 mars 1677. (Le British Museum possède un exemplaire dont l'achevé d'imprimer est de la même date, mais qui est paru chez Jean Ribou. Or Ribou avait publié *Phèdre et Hippolyte* de Pradon. L'affirmation de ce dernier (voir sa Préface) que Racine avait cherché à empêcher la publication de sa tragédie, serait-elle, peut-être, vraie ?

Racine a préféré au sujet historique le sujet mythologique, et en reprenant ce thème antique, il en a accepté sans compromis toutes les données. C'est Phèdre, femme de Thésée et amoureuse d'Hippolyte, qui est son héroïne.

On a cherché à expliquer de diverses façons les raisons qui auraient pu amener Racine à choisir le sujet de sa dernière tragédie profane. Bernardin, dans son édition des œuvres de Racine (2), suggère qu'un passage des amours de *Théagène et Chariclée*, lecture préférée de Racine adolescent, aurait pu fournir la première idée de sa tragédie *Phèdre*. Maulnier, cependant, a certainement raison d'affirmer (3) : « Pourtant, la légende grecque, abordée avec la *Thébaïde*, reprise avec *Andromaque*, puis avec *Iphigénie et Phèdre*, contient ses thèmes préférés », et il est permis de croire qu'un sujet souvent traité dans l'antiquité, devenu familier sur la scène française, était tout indiqué pour plaire à Racine. Il est possible aussi qu'on doive cette tragédie à La Champmeslé, qui aurait demandé à Racine, dit-on, un rôle destiné à faire briller tous ses talents. Un fait intéressant, mais dont il est impossible de mesurer l'importance réelle, est que Racine avait travaillé à sa tragédie pendant deux ans (4) avant qu'elle ne parût en janvier 1677, et il y avait exactement deux ans que l'*Hippolyte* de Bidar était paru à Lille. Quant à l'anecdote, que nous reconnaissons être d'authenticité douteuse, et selon laquelle Racine aurait écrit *Phèdre* en réplique à un pari, pour démontrer « qu'un bon poète pouvait faire excuser les plus grands crimes, et même inspirer de la compassion pour les criminels », elle

(2) Paris, 1882, vol. IV, p. 1, notice à *Phèdre*.

(3) *Racine*, p. 131.

(4) On le croit généralement, quoiqu'on doive ce renseignement à l'autorité douteuse de Pradon (Préface à *Phèdre et Hippolyte*) ; de toute façon Racine n'avait rien donné depuis *Iphigénie*, jouée en janvier 1675.

présente un nouvel intérêt si l'on considère bien les faits que nous avons établis en étudiant les tragédies épurées.

Les éléments essentiels du thème de Phèdre et d'Hippolyte, établis au chapitre premier, sont : 1^o l'amour coupable d'une belle-mère pour le fils de son mari (amour non seulement coupable, mais incestueux, pour le xvii^e siècle aussi bien que pour le xx^e), et 2^o la calomnie par laquelle une femme rebutée se venge de celui qui était l'objet de son amour. Or, nous avons vu que non seulement les devanciers, mais aussi les contemporains de Racine, avaient évité de faire monter sur la scène une héroïne incestueuse (5). La calomnie qui rend l'héroïne si odieuse, est attribuée à une confidente par Gilbert et abandonnée par Pradon. Donc les traits distinctifs du thème étaient en voie de disparition, et après 1645 les remaniements dramatiques n'avaient guère en commun avec le sujet d'Euripide et de Sénèque que les noms des personnages et la façon dont Hippolyte rencontre la mort. Racine, en établissant les données du sujet dans leur intégrité antique et épouvantable à une époque où les bienséances régnaient toujours, en rendant au thème tout ce qu'il comportait de tragique et de terrible, faisait preuve d'une hardiesse que seul pouvait justifier le renom qu'il s'était acquis.

Est-il donc difficile de croire que Racine, qui ne se contentait pas comme Pradon, de « plaire » au théâtre, mais qui entendait former en quelque sorte le goût de son public, est-il difficile de croire que Racine se soit proposé cette lutte avec son sujet, qu'il l'ait peut-être vu comme le *nec plus ultra* de son art ? Quoi qu'il en soit, il a pleinement réussi ;

(5) Depuis la tragédie de la *Mort de Chrispe* de Tristan L'Hermite en 1645, où la passion dominante est la jalousie de Fauste, la belle-mère incestueuse n'avait pas paru sur la scène française.

c'est ce que prouvent divers témoignages contemporains qui, blâmant parfois Racine d'avoir abordé un tel sujet, condamnent Pradon pour l'avoir détruit (6). Cette attitude semble nouvelle, et on ne doit pas se méprendre de beaucoup en l'attribuant au succès de la *Phèdre* de Racine.

Nous avons déjà attiré l'attention sur le plan de la tragédie de Bidar, lequel en effet correspond à peu près à celui de Racine. Sauf le troisième, chaque acte de la tragédie racinienne encadre une grande scène. La scène correspondante se trouve dans l'acte correspondant de l'*Hippolyte*, mais Racine a puisé son inspiration dans la lecture d'Euripide et de Sénèque, et Bidar n'a pas du tout de grandes scènes. Malgré tout ce qui sépare ces deux œuvres, ce parallélisme de construction n'est pas sans présenter un certain intérêt.

En reprenant ce sujet antique, Racine est lié en quelque sorte par le matériel qu'il utilise. La dépendance où il se trouve à l'égard d'Euripide et de Sénèque est trop connue pour qu'il soit besoin d'y insister beaucoup ; il importe de montrer ici en quelle mesure il devait utiliser l'œuvre de ses prédécesseurs français.

Racine emprunte à Euripide trois scènes qui lui fournissent la charpente de sa tragédie : I, 3, où Phèdre cède aux instances d'Œnone et avoue son amour ; IV, 2, où Thésée accuse son fils et où celui-ci essaie de se défendre ; V, 6, le récit de la catastrophe. La grande scène, 5, du deuxième acte est empruntée à Sénèque, qui fournit aussi quelques traits au récit du cinquième acte. Voici donc dans chaque acte, sauf au troisième, un pivot de l'action ; le problème

(6) SUBLIGNY: *Dissertation sur les tragédies de « Phèdre et d'Hippolyte »*,
. 14. DE VISÉ dans le *Mercur Galant*, 1677.

qui se pose ensuite est celui de la transition entre les grandes scènes des actes I et II, II et IV, IV et V.

Malade de corps et d'esprit, Phèdre paraît pour la première fois dans la troisième scène du premier acte. Épuisée par cet amour qu'elle combat, lasse d'une lutte sans issue, elle cherche un repos et une tranquillité qui lui échappent toujours, et finit par se confier à Œnone. Quoique ses mains soient pures, elle se sent coupable, car elle l'est par intention. En se confiant à Œnone, elle croit devenir plus coupable (la Fauste de Tristan avait aussi ce sentiment de ne pas être criminelle, tant que ses pensées restaient inconnues (II, 1). Elle cherche à se soulager en partageant son désespoir avec Œnone, et si elle s'en sent plus coupable, c'est qu'elle entraîne une autre à accepter un peu de la responsabilité de son crime. Comment croire après avoir entendu cet aveu honteux, si péniblement arraché, qu'au deuxième acte Phèdre viendra se déclarer à Hippolyte lui-même ? Le deuxième aveu aussi, Phèdre le fait malgré elle ; il a fallu cependant une importante modification d'état d'âme pour le rendre possible. Au moment décisif, c'est le fait de se trouver en présence d'Hippolyte qui amène Phèdre à se déclarer ; mais d'autres facteurs y contribuent. Quels sont-ils ? et comment Racine a-t-il pu mettre Phèdre et Hippolyte en présence ?

Le sort de Thésée est un élément décisif dans les réactions psychologiques de Phèdre. Le discours d'Hippolyte et de son gouverneur Théràmène, par où débute la tragédie, nous apprend que Thésée est absent et que les siens ignorent non seulement où se trouve le héros, mais même s'il est en vie. On est donc en quelque sorte préparé pour l'annonce de la mort de Thésée, que Racine place juste après la confidence de Phèdre à Œnone, au moment où, ayant pour la

première fois révélé sa faiblesse, Phèdre a mis en branle les forces qui vont déterminer son destin. Pour Œnone, la mort de Thésée est d'un secours inattendu, elle y voit un moyen d'empêcher la mort de sa maîtresse bien-aimée. Habilement elle se sert de la situation politique que crée ce nouvel événement ; elle représente à Phèdre les dangers auxquels seront exposés ses enfants si elle les laisse sans défense. Politiquement Hippolyte devient un ennemi pour Phèdre, — idée insupportable pour la reine !... Et Œnone ose affirmer en même temps que l'amour de Phèdre est désormais permis... Cette nouvelle de la mort de Thésée, et le parti qu'il en tire est uniquement de l'invention de Racine. Certes, Thésée est absent dans Euripide et dans Sénèque, et, dans ce dernier, Phèdre veut croire qu'étant descendu aux Enfers, son mari n'en reviendra point, mais seul Racine a compris toute la valeur psychologique et dramatique que cet épisode comportait.

Cette absence de Thésée a paru longue à Hippolyte ; inquiet du sort de son père, il s'est irrité de sa propre inactivité, et finalement il a pris la décision de partir. Mort de Thésée, départ d'Hippolyte, — deux circonstances qui rendent essentielle une entrevue du prince avec sa belle-mère. Cette intention qu'a Hippolyte de partir, Racine l'a peut-être trouvée seul, mais nous nous rappelons que le Crispe de Grenaille lui aussi devait partir (7). Cet épisode n'a aucune suite dans la tragédie de Grenaille, mais on voit que dans Racine il n'est pas superflu. Le départ du jeune héros non seulement fournit une excuse à Phèdre, mais aussi est une raison pour que, lui-même, Hippolyte cherche une entrevue avec celle qu'il aime. — Voici donc le premier acte complet : le sujet est exposé sous tous ses aspects, la suite

(7) *Mort de Crispe*, I, 6 et II, 1.

des événements est préparée, et s'il survient au deuxième acte un changement dans l'attitude psychologique des personnages, l'explication s'en trouve en germe au premier acte.

Le deuxième acte débute par une scène où paraît Aricie, devenue à la mort de Thésée la rivale de Phèdre en politique, et à qui, on le sait déjà, Hippolyte s'intéresse. La scène suivante est celle où Hippolyte vient assurer Aricie de son appui, et où il lui déclare ses sentiments à son égard. Cette scène (II, 2), rappelle celle qui a lieu entre Hippolyte et Cyane (II, 1) dans la tragédie de Bidar. Ces deux scènes sont pourtant loin de se ressembler ; il est à remarquer seulement qu'Hippolyte se déclare à l'objet de son amour à peu près au même endroit dans chaque tragédie. Racine a conduit l'épisode d'Aricie d'une façon si différente de celle de Cyane dans l'œuvre de Bidar qu'on ne peut pousser la comparaison plus loin. Quinault a une scène pareille dans *Bellérophon* entre le héros et Philanoé (II, 4) (8).

A la fin de sa conversation avec Aricie, Hippolyte apprend que Phèdre cherche à le voir ; la scène suivante est celle que Racine a préparée avec tant de soin depuis le début de la pièce. Elle s'inspire sans aucun doute de celle de Sénèque, mais Racine l'a motivée tout autrement que le tragique latin. Dans l'œuvre de ce dernier, Phèdre, impatiente, vient solliciter elle-même l'insensible qui n'écoute pas la nourrice ; l'héroïne racinienne vient implorer le prince pour ses enfants, mais se trouvant en présence d'Hippolyte l'aveu de cet amour qu'elle ne peut plus cacher lui échappe malgré elle. La nouvelle façon d'envisager l'épisode de l'épée, tirée par

(8) M. E. GROS, *Philippe Quinault*, p. 333, fait un rapprochement entre cette scène II, 4 de Quinault, et Racine II, 5, rapprochement moins justifiable, il nous semble, que celui que nous faisons ici.

Hippolyte dans Sénèque, mais par Phèdre dans Racine, peut être due à l'influence de Gilbert, qui lui aussi fait tirer l'épée du prince par Phèdre (III, 2).

Cet acte se termine par une scène où Thérამène annonce qu'Athènes s'est déclaré en faveur de la reine. Avec quelle habileté Racine a contrasté l'aveu de l'amour pur d'Hippolyte pour Aricie, avec l'aveu de l'amour coupable de Phèdre pour son beau-fils ! — Cette dernière scène offre encore un contraste, — la victoire de Phèdre en politique quand c'est la moindre des choses dont elle se soucie. En même temps que la victoire de Phèdre, Thérამène rapporte un bruit qui veut que Thésée soit encore en vie. Ce léger indice est le lien entre les deuxième et troisième actes.

Et voici qu'un grand problème se pose : comment conduire l'action de la scène de l'aveu au deuxième acte à celle de l'accusation au quatrième ? En effet, pour que la calomnie puisse s'expliquer, il faut qu'il y ait un changement radical dans l'attitude de Phèdre envers Hippolyte ; comment le produire, comment l'expliquer ? Ce sont là des problèmes que le troisième acte doit résoudre. Des dramaturges précédents s'étaient servi de la jalousie comme ressort psychologique pour expliquer et amener la calomnie, et Pradon pour l'éviter crée une tout autre situation. Racine dédaignera les intrigues du dernier tout comme la psychologie facile des premiers.

Au début du troisième acte, Phèdre ne peut cacher l'espoir qui malgré elle s'est glissé dans son cœur. Elle envoie Œnone faire une seconde démarche auprès d'Hippolyte, en lui ordonnant de faire « briller la couronne à ses yeux ». Sénèque soumet son héros à deux démarches de la part de Phèdre : d'abord la nourrice essaie de le fléchir, et ensuite Phèdre vient lui déclarer son amour ; c'est l'ordre de faits suivi par

Garnier, La Pinelière et même Gilbert. Le premier changement apporté à cet épisode est effectué par Bidar. Sa Phèdre a deux entrevues avec Hippolyte et, au début du quatrième acte, on apprend qu'elle avait envoyé sa confidente, Barsine, pendant l'entr'acte, faire une dernière tentative pour le fléchir. L'espèce d'inversion faite par Racine a donc pu être inspirée par la tragédie de Bidar ; mais l'héroïne racinienne ne voit Hippolyte qu'une seule fois, et l'entrevue projetée entre Oenone et Hippolyte n'a jamais eu lieu, car, avant d'arriver près de ce dernier, la nourrice apprend que Thésée est de retour et, affolée, elle court annoncer la nouvelle à Phèdre. Le retour de Thésée à ce point de l'action est un élément latin, gardé dans toutes les tragédies françaises sur ce sujet (sauf dans celle de Bidar) ; Racine donne à cet incident une tournure dramatique nouvelle, en l'introduisant au moment où Phèdre espère pour la première et dernière fois. D'un seul coup, tous les projets qu'elle commençait à former tombent, et Phèdre voit sa situation dans sa terrible réalité. Son amour coupable n'est plus un secret, et elle se voit déshonorée. Il ne lui reste qu'à mourir. Pour empêcher ce malheur, le plus grand qu'elle puisse imaginer, Oenone profite de l'horreur que Phèdre ressent non seulement pour elle-même, mais aussi pour celui qui cause sa disgrâce, et lui conseille d'accuser Hippolyte la première. A ce moment Phèdre, qui n'a plus rien à perdre, voit dans ce conseil un moyen de sauver la seule chose qu'elle puisse désormais chérir dans la vie, son honneur. Et « dans une agitation de l'esprit qui la met hors d'elle-même », elle autorise Oenone à faire ce qu'elle voudra.

La façon dont Phèdre fuit son époux, à son arrivée (III, 4), rappelle un peu la fuite de l'héroïne de Gilbert devant Thésée, quand il l'interroge sur les raisons précises de son mal-

heur (IV, 2). Racine n'aurait-il pas emprunté aussi à Gilbert (III, 2), cette idée d'avoir fait confier Phèdre à Hippolyte par Thésée, avant son départ (Racine, III, 5, vers 929-931)..... L'étrange conduite de Phèdre, celle de son fils aussi, étonne Thésée, que nous voyons prêt à se faire expliquer une situation qu'il devine être peu normale.

Le retour de Thésée est donc le ressort qui effectue un changement radical dans l'attitude de Phèdre, et nous la voyons à la fin de l'acte dans un état d'esprit qui la rend complice des desseins d'Œnone. Voici comment Racine a fait le pont entre la scène de l'aveu et celle de l'accusation.

L'accusation contre Hippolyte est portée devant Thésée par Œnone pendant l'entr'acte. Dans la tragédie de Gilbert, elle est faite sur la scène, mais c'est Achrise, la confidente de Phèdre, qui accuse Hippolyte (9). Il importe de remarquer ici que Gilbert, avant Racine, avait trouvé ce moyen d'épargner à son héroïne une action odieuse, en l'attribuant à un personnage secondaire. La modification apportée à la nature de l'accusation est également à signaler. Dans les auteurs anciens, Hippolyte est accusé d'avoir violenté sa belle-mère ; Garnier et La Pinelière ont suivi Sénèque sur ce point. François de Grenaille, dans sa *Mort de Crispe* en 1639, fait accuser Crispe d'avoir cherché à séduire sa belle-mère, et cette même accusation est renouvelée contre Hippolyte dans les tragédies de Gilbert, Bidar et Racine. La scène qui suit, où Thésée accuse son fils et où celui-ci essaie de se défendre, est celle où Racine s'inspire de nouveau d'Euripide. A cette scène, Racine ajoute un trait qui a pu lui être suggéré par Gilbert : c'est la délicatesse, dont on a tant loué le chaste héros racinien, qui le porte à garder le silence, pour

(9) On se rappelle que l'accusation est portée dans de différentes conditions, dans la tragédie de Gilbert. Voir chap. IV.

ne pas, en se défendant, accuser Phèdre. (Le héros d'Euripide n'accuse pas Phèdre non plus, mais il était lié par son serment.) Cette délicatesse était déjà un des attributs du héros de Gilbert, qui formule ainsi sa règle de conduite, IV, 3 :

Suivons la bienséance, et non pas la colère,
Souvenons-nous que Phèdre est femme de mon père,
Cachons sa passion, oui n'en découvrons rien,
Et sauvons notre honneur sans lui ravir le sien.

Phèdre entend la voix de Thésée, élevée contre son fils, et elle en subit la réaction. Il fallait, en effet, que Racine ramène le plus vite possible son héroïne de cet état d'esprit qui, inévitablement, éloigne un peu d'elle la sympathie du spectateur ou du lecteur. Phèdre donc éprouve un revirement, des plus naturels d'ailleurs, et vient intercéder pour Hippolyte auprès de son père (IV, 4). Faut-il se rappeler que Fauste, dans l'œuvre de Grenaille, avait fait une démarche semblable auprès de Constantin, mais hypocritement puisqu'elle avait pour but d'aigrir l'empereur contre son fils ? Gilbert avait repris cette idée et sa Phædre va plaider pour Hippolyte en toute sincérité ; il semble que Racine doive cet épisode à son prédécesseur, mais il l'emploie d'une façon originale, car il en profite pour faire apprendre à Phèdre, à ce point de l'action et par son époux lui-même, l'amour d'Hippolyte pour Aricie. Nous avons vu le rôle de la jalousie dans la tragédie de Tristan ; dans le *Bellérophon* de Quinault, la jalousie que ressent Sténobée de sa sœur Philanoé est le ressort de l'action, comme l'est celle de Phèdre pour Cyane dans la tragédie de Bidar. Racine ne pouvait guère rester indifférent à l'importance de ce sentiment dans l'étude psychologique de son héroïne, mais avec quelle adresse il a su réserver pour Phèdre ce dernier coup, cette « douleur non encore éprouvée » !

Il importe de remarquer qu'au contraire de *Tristan*, *Quinault*, *Bidar* et *Pradon*, *Racine* ne se sert point de la jalousie comme ressort dramatique. M. E. Gros, ainsi que Miss E. J. Pellet (16), parle de la jalousie de *Phèdre* comme fournissant le motif de la calomnie. Comparant la scène III, 3 de *Quinault* avec IV, 4 de *Racine*, M. Gros s'exprime ainsi (11) : « Dès lors, dans les deux pièces, la jalousie entre en jeu ; de la jalousie naît la calomnie ; de la calomnie résultent ici l'exil, et la l'arrestation. » Mais *Enone* calomnie *Hippolyte* dès le début du quatrième acte, mais *Neptune* est entré en jeu avant que *Phèdre* devienne jalouse... Elle aurait avoué à *Thésée* ses véritables sentiments dans cette scène (IV, 4) que cela n'aurait rien pu changer à la suite des événements tragiques. C'est là, justement, le coup de génie de *Racine*, qui dédaigne comme une banalité dramatique dont il n'a pas voulu se servir, la jalousie, ressort de l'action ! Nul dramaturge mieux que lui, cependant, n'a su la valeur psychologique de ce sentiment. Le résultat immédiat de ce dernier supplice est que *Phèdre* chasse de sa présence *Enone*, qui cherchait à l'en consoler.

Le cinquième acte débute par une scène entre *Hippolyte* et *Aricie*, où celui-ci fait ses adieux à celle qu'il aime, après lui avoir déclaré son innocence et la culpabilité de *Phèdre*. Il y a une scène correspondante, entre *Hippolyte* et *Cyane*, dans la tragédie de *Bidar* (IV, 5). Il est possible que *Racine* ait puisé la première idée de cette scène dans la tragédie du dramaturge lillois. Comme *Cyane* (*Bidar*, V, 1), mais sans révéler la vérité, car *Hippolyte* lui a imposé le silence, *Aricie* affirme à *Thésée* (V, 3) l'innocence de son fils. *Thésée*, porté à la croire, éprouve quelque trouble. Il désire des

(10) *A Forgotten French Dramatist*, p. 98

(11) *Philippe Quinault*, p. 332.

renseignements plus précis et demande à voir Œnone, juste au moment où l'on vient lui annoncer la mort de celle-ci, ou plutôt son suicide. Ni Euripide ni Sénèque ne s'étaient occupés du sort de la nourrice ; c'est un auteur français, Garnier, qui le premier a cru devoir s'y intéresser. L'Italien Francesco Bozza, dans sa tragédie *Fédra*, en 1578 (12), avait précisé la façon dont la nourrice se donne la mort (13). Léonce, instrument de la mort de Constance et de Chrispe, dans la tragédie de Tristan, se noie ; Achrise, qui avait porté l'accusation contre Hippolyte dans l'œuvre de Gilbert, se noie aussi, et c'est elle sans doute qui a servi de modèle à Œnone. Il est intéressant de remarquer que ce détail, qui a dû attirer l'attention de Racine, est d'origine toute française.

A ce moment où Thésée commence à douter de lui-même, à soupçonner la terrible vérité, on lui apporte la nouvelle de la mort de son fils. Le récit de la catastrophe, tiré principalement d'Euripide et de Sénèque, porte des traces d'influence française (14). La souffrance de Phèdre, pendant ce temps, a atteint son apogée ; même son honneur, payé si cher, ne vaut plus rien à ses yeux et la vie est devenue un supplice. Avant donc d'apprendre qu'Hippolyte est mort, avant de venir lui rendre son innocence, Phèdre s'empoisonne d'un poison lent. En mourant, elle nomme Œnone comme sa complice dans le crime ; Achrise aussi est dési-

(12) Cinq ans après la tragédie de Garnier.

(13) *Fermossi ella d'un alta rupe in cima
E spinta da dolor, da fiera ambascia,
Poi ch'ebbe fatto risonar d'intorno
Tutta la valle di lamenti, e gridi,
Che pietosa rendea le voci istesse,
Se stessa trasse al basso fondo ardita.* (Acte V, der.).

(14) De nombreux rapprochements de texte peuvent se faire entre le récit de Racine et celui de presque tous ses devanciers. Voir l'appendice, p. 152-155.

gnée comme coupable dans la scène correspondante (V, 5) de Gilbert (15). Le remords, qui entre en ligne de compte pour expliquer en partie l'attitude de l'héroïne, était en premier lieu une idée de Grenaille, reprise par Gilbert et incorporée ainsi dans le thème de Phèdre et d'Hippolyte ; Bidar, aussi bien que Racine, a gardé cet élément dans le caractère de Phèdre. Il avait effectué, avant Racine, le changement dû aux bienséances, qui fait mourir Phèdre par le poison plutôt que par le fer.

Si Racine doit à Euripide et à Sénèque le cadre général et les grandes scènes de sa tragédie, il en doit de nombreux détails à ses devanciers français. Il a puisé des éléments un peu partout dans leur œuvre, mais son choix n'est point l'effet du hasard. Il a pris dans l'œuvre de ses prédécesseurs des éléments qui aident à faire le pont entre les grandes scènes, les pivots de l'action. Son originalité est de s'être servi de ces éléments, de sorte qu'ils motivent l'action, ou expliquent un changement psychologique dans un des personnages. Et n'est-ce pas là le miracle dans la tragédie de Racine, cet enchaînement logique et inévitable des événements, qui ne permet aux personnages aucun répit, aucune issue qui ne soit pas tragique ?

* * *

La façon dont Racine conçoit son sujet est diamétralement opposée à celle d'Euripide, pour qui Phèdre était un instrument destiné à précipiter la tragédie d'Hippolyte. Les faits essentiels de la légende restent intégralement les mêmes, mais le sens qui s'en dégage, leur prêtant une signification religieuse, philosophique ou morale, les élevant au-dessus d'un simple conte, a évolué d'une façon des plus remarqua-

(15) Voir MESNARD, *Œuvres de Racine*, III, p. 396.

bles, de sorte qu'Hippolyte lui-même est maintenant devenu l'instrument qui précipite le destin tragique de celle à qui — on l'a pu dire — manque la Grâce. Faut-il croire que Racine, en écrivant sa tragédie, a voulu s'opposer à Euripide ? Dans sa préface, il parle de l'Hippolyte grec comme « un philosophe exempt de toute imperfection », et selon lui, c'est le personnage de Phèdre qui aurait « eu un succès si heureux du temps d'Euripide ».

Les premières tragédies françaises sur le thème d'Hippolyte et de Phèdre, on l'a vu, furent les imitations de Sénèque. Garnier, nous croyons l'avoir montré, n'était pas satisfait du sujet tel qu'il le trouvait : le rôle dominant était celui de Phèdre, mais la tragédie était celle d'Hippolyte. Il a compris cela, et c'est un grand mérite pour lui. Nous avons vu aussi quels efforts il a faits pour donner un sens à cet état de choses contradictoire.

La Pinelière, d'autre part, a si peu compris la tragédie, qu'il ne s'est même pas aperçu de l'existence d'un problème en ce qui concernait l'adaptation du thème antique à la scène française, mais il a mis en lumière le rôle de Phèdre, et c'est peut-être lui qui, de cette façon, tout inconsciemment, a tracé la direction à l'évolution du sujet dans le théâtre français. Gilbert, détruisant le sujet en supprimant son caractère essentiel, a fait de Phèdre son personnage principal, et dans son œuvre les tragédies compliquées de Bidar et de Pradon trouvent leurs racines. Dans les tragédies à sujet analogue, c'est encore la passion de l'héroïne qu'on étudie et qui est le véritable sujet tragique, ce que démontrent *La Mort de Chrispe* de Tristan et le *Bellérophon* de Quinault.

L'importance donnée au rôle de Phèdre par les imitateurs de Sénèque n'a donc pas dû passer inaperçue de Racine, ou plutôt — si nous comprenons bien les remarques déjà citées de

sa Préface — elle lui a semblé toute naturelle. Cependant, acceptant de suivre la voie ouverte par ses devanciers français, Racine a trouvé une raison pour faire dominer le rôle de Phèdre ; à la tragédie de conception religieuse et divine d'Euripide, il oppose une tragédie toute humaine.

Que la tragédie de Racine se déroule sur le plan humain, rien n'est plus vrai, plus incontestable. D'où vient donc cette atmosphère mythologique (couleur locale, si l'on veut) créée dans *Phèdre* avec tant de soin ? « Le drame poignant, dit Lemaître (16), et qui pourrait aussi bien être d'aujourd'hui, traîne après soi des lambeaux de légendes trente au quarante fois séculaires... L'effet total, ajoute-t-il plus loin, devrait être déconcertant. Il ne l'est point. » Et avec raison il explique ce paradoxe par l'assimilation que fait le lecteur moderne des dieux de la Grèce ancienne avec le Dieu chrétien.

Ces allusions mythologiques si nombreuses dans *Phèdre*, et notamment absentes non seulement de l'œuvre des devanciers de Racine, mais aussi des autres tragédies du poète, comment les expliquer ? Pour M. Michaut (17) et d'autres, Racine voulait de cette façon « rendre acceptable l'horreur de son sujet ». M. Gros développe (18) une thèse très soutenable selon laquelle Racine, jaloux des succès d'opéra remportés par Quinault, avait cherché à lui faire « une leçon d'antiquité ». Pour M. Maulnier (19) le rôle que joue la mythologie dans *Phèdre* est l'effet d'une évolution artistique chez le poète. « De plus en plus, dit-il (20), Racine évitait de transposer la mythologie hellénique dans l'ordre humain des seuls sentiments. »

(16) *Jean Racine*, p. 253.

(17) *Sur la « Phèdre » de Racine*, p. 14.

(18) *Philippe Quinault*, p. 735. (M. Gros reprend, en une certaine mesure, la thèse de Brunetière, mais non sans la modifier.)

(19) *Racine*, chap. xii.

(20) *Ibid.*, p. 252-253.

Cet élément dans *Phèdre* peut s'expliquer, ce nous semble, en considérant le sujet et de quelle façon les devanciers de Racine l'avaient traité. Sans exception, Garnier, La Pinelière, Gilbert, Bidar, Pradon, ont gardé dans leur tragédie l'intervention surnaturelle de Neptune pour amener la mort d'Hippolyte. Et cependant pour rendre le sujet acceptable sur la scène moderne, certains d'entre eux l'ont détruit... Comment expliquer ce paradoxe ? Si c'est vrai, du point de vue purement humain, d'affirmer qu'« un père furieux, pour obtenir la mort d'un fils, peut se passer de Neptune » (21), du point de vue dramatique du *xvii^e* siècle, c'est très contestable. D'abord la façon dont Hippolyte rencontre la mort est trop connue pour qu'on ose y apporter une modification ; plus important encore, le pouvoir de vie et de mort qu'a Thésée sur son fils, tant en législateur qu'en père, est une des données du sujet, mais, vu les restrictions qu'imposent les règles dramatiques, Thésée n'a guère qu'un seul moyen d'exercer ce pouvoir, et c'est justement en faisant appel à Neptune.

Il est évident que cette intervention surnaturelle dans une tragédie où il ne subsiste plus rien d'antique et où l'atmosphère est celle d'une cour moderne, est choquante. Racine, en conservant cet élément, qui constitue une donnée essentielle de la tragédie, en accepte la condition nécessaire pour le rendre vraisemblable et acceptable, c'est-à-dire celle de créer une atmosphère où le surnaturel devient naturel. Il l'a fait en écrivant une tragédie imprégnée de mythologie, située de cette façon aux temps légendaires, où l'entretien des héros avec les divinités semble être la plus naturelle des choses (22).

(21) MAULNIER, *ibid.*, p. 228-229.

(22) Cette explication, tirée du sujet même de *Phèdre*, s'accorde par-

Il faut considérer maintenant la façon dont les prédécesseurs français de Racine ont pu influencer le développement du caractère des personnages du thème de Phèdre et d'Hippolyte.

Le chœur, qui joue vraiment un rôle dans les tragédies antiques, a perdu son caractère original dans l'œuvre de Garnier et est totalement absent de l'œuvre de ses successeurs. Depuis la tragédie de La Pinelière, des confidents s'étaient ajoutés aux cinq personnages des tragédies antiques (Phèdre, Thésée, Hippolyte, la nourrice, le messenger), et ceci, sauf peut-être dans l'œuvre de Gilbert, est en conformité avec la convention dramatique contemporaine. Dans la tragédie de Gilbert, le rôle des confidents est quelquefois assimilé à celui d'un personnage essentiel à l'action. Sa Phaëdre, par exemple, n'a pas de nourrice, et le rôle de celle-ci est partagé entre Pasithée et Achrise, cette dernière s'en appropriant l'essentiel. Son Hippolyte aussi a pour confident Pitthée, son aïeul et gouverneur, et Aristée, un compagnon de chasse. C'est Aristée qui, au cinquième acte, apporte la nouvelle de sa mort. A cet égard, La Pinelière était le premier à rendre plus acceptable à la scène française le rôle du messenger ; il attribue le récit du cinquième acte à Athys, déjà présenté au premier acte comme lieutenant de chasse du héros. Dans l'*Hippolyte* de Bidar c'est Arbate, confident

faitement avec l'idée qu'on se fait de la tragédie précédente de Racine, *Iphigénie*. Racine y a préféré le dénouement humain au dénouement prodigieux, et justement le rôle des dieux est tout autre dans *Iphigénie* que dans *Phèdre*. Les dieux sont associés aux personnages dans *Phèdre*, « chaque acteur a son dieu tutélaire ou persécuteur » (MAULNIER, p. 250), ils ont un intérêt personnel dans ce qui se passe sur la scène. Dans *Iphigénie*, au contraire, ils ne font que présider à l'action, ils en tiennent les fils, mais ils restent à l'arrière-plan. Ils exigent un sacrifice, Eriphile ou la biche, peu leur importe ; c'est là le rôle que Racine attribue aux dieux, quand il opte pour le dénouement à interprétation rationnelle,

du jeune prince, qui annonce à Thésée la catastrophe dont son fils est victime. Le Théràmène de Racine semble combiner le rôle de Pitthée et d'Aristée qu'on trouve dans l'œuvre de Gilbert, celui-ci étant le seul, avant Racine, à donner un gouverneur à Hippolyte.

L'OEnone de Racine correspond exactement à la nourrice d'Euripide et de Sénèque, seulement sur la scène française son rôle a une toute autre importance. Nous avons déjà vu comment, depuis Garnier jusqu'à Racine, ce personnage est devenu de plus en plus essentiel à l'action. Dans la tragédie de Garnier, elle s'accuse comme coupable, et meurt par remords ; dans celle de Racine, elle ne s'accuse plus, mais se voit attribuer tout ce qu'il y avait de plus odieux dans le rôle de Phèdre, et pour comble de malheur, sa maîtresse la blâme et la renie. Vieillie au service de Phèdre, pour qui elle a tout abandonné, — pays, famille, — il n'y a qu'une chose qui l'attache encore à la vie, son affection pour Phèdre, et celle qu'elle croit posséder de sa maîtresse. D'où il arrive qu'elle croit devoir empêcher la mort de Phèdre à tout prix. Quel n'est donc pas son désespoir quand elle se voit rejetée, chassée, maudite par celle pour qui elle a tout sacrifié ! Il lui semble que son monde s'écroule... aussi ne lui reste-t-il plus qu'à mourir. Triste évolution que celle du rôle d'OEnone : pour contre-balancer son amour sans bornes, elle doit accepter en partage toutes les mauvaises intentions, toutes les actions noires que comporte la tragédie. C'est le prix d'un rôle principal, quand Racine l'attribue à une esclave.

Racine a rendu à Thésée toute sa grandeur légendaire, dont peu à peu, les dramaturges français du ^{xvii}e siècle l'avaient dépouillé. Si, dans la tragédie de La Pinelière, il revient encore des Enfers, dans celle de Gilbert il rentre d'une guerre assez ordinaire, conduite avec un but en par-

tie frivole. Il a la taille d'un général victorieux, et non pas celle d'un héros dont les exploits merveilleux font l'admiration du monde entier. Dans la tragédie de Bidar, quelle n'est pas sa chute ! Pas un instant il n'a quitté Phèdre, tant il a peur par ses moindres actes d'offenser sa fiancée. Si on approuve Bidar de l'avoir représenté fidèle à Phèdre, on ne peut que trouver absurde l'idée de lui faire demander l'intercession de son fils auprès d'elle. Il faut reconnaître aussi que la modification des données dans les tragédies épurées enlève au caractère de Thésée une grande partie de ce que le rôle comporte de tragique. Sa crédulité et son emportement deviennent beaucoup moins justifiables, et la catastrophe qu'il suscite semble hors de proportion avec le crime dont il soupçonne son fils. Thésée, entre les mains de Gilbert, Bidar et Pradon, devient un instrument pour précipiter la mort d'Hippolyte ; il est près de devenir tout simplement un chiffre.

On ne peut donc s'étonner que Racine ait réagi contre la conception que les dramaturges français se faisaient de Thésée, et qu'il ait voulu le réhabiliter. Le récit de ses exploits par son fils, la longueur de son absence mystérieuse, la nouvelle de sa mort, son retour inattendu, sa dignité, son entretien avec le dieu Neptune, — toutes ces choses grandissent l'image de Thésée et le rendent digne de son rôle. Au lieu de s'adresser vaguement aux « dieux » comme l'avait fait le personnage de Gilbert et de Bidar, sans savoir quel serait le résultat de ses invocations, le Thésée de Racine (comme celui d'Euripide, de Sénèque et de Garnier), invoque uniquement Neptune, certain d'être écouté et exaucé. Racine a renouvelé l'étude de ce caractère et dans son œuvre Thésée est devenu un personnage tragique, conforme en tous points à la conception racinienne.

C'est-à-dire Thésée crée lui-même son propre malheur. On lui a souvent reproché d'être crédule et emporté ; c'est parce qu'on n'a pas suffisamment fait attention à ce vers qui formule sa règle de conduite :

Je le crois criminel puisque vous l'accusez (v. 1600, V, 7).

dit-il à Phèdre, sachant son fils mort. De quel droit, en effet, aurait-il refusé de croire à l'accusation portée contre son fils par OEnone, *de la part de Phèdre*, sa femme ? Ignorant qu'il est la victime d'un odieux mensonge, Thésée ne peut pas ne pas croire sa femme. De cette situation résultent les actions par lesquelles Thésée cause son malheur final. Racine a trouvé le moyen d'accroître l'intérêt dramatique du dénouement en ce qui concerne Thésée, en lui faisant soupçonner la vérité avant que Phèdre ne vienne la lui dire. Il ajoute à son angoisse en faisant annoncer à ce moment la mort de la nourrice, après quoi il lui inflige ce long récit de Théràmène. Malgré ce supplice, Thésée n'abandonne pas sa règle de conduite, qu'il formule, peut-être, pour se convaincre lui-même. Quel n'est donc pas son désespoir quand Phèdre elle-même lui affirme la terrible vérité, qu'il s'efforçait de ne pas croire.

Ce sentiment paternel dont Thésée est troublé en entendant affirmer l'innocence de son fils avant que Phèdre n'ait avoué sa culpabilité, Racine ne l'a peut-être pas tout à fait inventé. En pareille circonstance, le Thésée de Bidar, ainsi que le Constantin de Grenaille, avaient éprouvé un sentiment analogue. Si Racine a plutôt réagi contre la conception que se faisaient ses devanciers français du personnage de Thésée, pour puiser directement son inspiration aux sources antiques, il faut admettre qu'il leur doit fort probablement la modification la plus importante qu'il ait apportée au personnage des anciens,

Il faut considérer maintenant le caractère d'Hippolyte. Dans la tragédie de Garnier, et même dans celle de La Pinelière, Hippolyte conserve son caractère de chasseur austère et chaste, mais son rôle commence à devenir moins important que dans les tragédies antiques. Gilbert le rend presque méconnaissable : il le présente non comme un chasseur aimant la vie simple des bois et de la campagne, mais comme un prince guerrier qui dompte des monstres en combattant corps à corps, et qui est en même temps un courtisan raffiné. Encore plus important, il n'est plus « insensible », et de toutes les femmes, c'est Phaedre elle-même qui a su lui plaire. On a déjà remarqué sa délicatesse, qu'on retrouve dans le héros de Bidar, aussi bien que dans celui de Racine, dans la scène de l'accusation. Ce prince, poli, courtois, expert aux passe-temps contemporains (comme celui de faire les portraits, divertissement des salons de 1645), ressemble beaucoup à l'Hippolyte racinien. Celui-ci, digne fils d'une mère amazone, a dû paraître, au public de 1677, au moins, un amant un peu farouche ; lui-même, Hippolyte considère « les faiblesses de l'amour comme de vraies faiblesses », et ses propos à ce sujet ont dû frapper par leur nouveauté. Il n'en est pas moins vrai qu'il a appris à la cour à être courtois et galant. Dans la scène où Thésée l'accuse, Hippolyte, sans se servir du seul argument qui convaincrail son père de son innocence, se défend néanmoins avec une habileté et une adresse qu'il n'aurait guère pu apprendre à la chasse.

Si donc Racine a réagi énergiquement contre la faiblesse et les malheureuses inventions de Gilbert et de Bidar quant à la construction de la tragédie, il a accepté au contraire les modifications apportées par eux au caractère d'Hippolyte. Il a consenti à introduire le personnage d'Aricie. Cette con-

cession aux petits maîtres, Racine pouvait se la permettre. Une modification apportée au caractère d'un personnage est d'une tout autre importance qu'une modification des données. On ne se représente que trop bien d'ailleurs l'attitude du public de 1677 devant un Hippolyte insensible ; est-il sûr que même l'helléniste averti qu'était Racine ait apprécié à sa juste valeur la beauté du caractère de l'Hippolyte grec ? Quoi qu'il en soit, depuis longtemps déjà la critique admet que Racine n'avait guère de choix, il lui fallait représenter Hippolyte tel, dans les grandes lignes, qu'avaient représenté ses prédécesseurs le personnage jouant un rôle analogue. La conception « moderne » du rôle apparaît pour la première fois au théâtre français, dans le Crispe de François de Grenaille ; mais l'amour de Crispe pour Adélaïde est un élément qui n'a pas d'utilité. Tristan a peint Chrispe amoureux de Constance ; Gilbert admet un Hippolyte sensible ; Quinault rend Bellérophon amoureux de Philanoé ; Bidar invente le personnage de Cyane, opposant ainsi, pour la première fois dans l'histoire du sujet de Phèdre et d'Hippolyte, une rivale à Phèdre. Dans ces conditions, on est tenté de croire que la célèbre réponse attribuée à Racine à l'objection faite à sa tragédie par le grand Arnauld, représente pour ainsi dire l'aveu qu'il n'avait jamais songé à peindre Hippolyte autrement qu'il ne l'a fait... La meilleure réponse à la critique d'Arnauld, pourtant, sera toujours la superbe formule de P. Albert (23) : « Hippolyte est amoureux pour que Phèdre soit jalouse. »

Où Racine a-t-il donc trouvé ce personnage d'Aricie, si essentiel à sa tragédie ? Heureux de s'appuyer sur une autorité classique, il cite dans sa Préface celle de Virgile, mais

(23) *Œuvres de Racine*, vol. II, p. 293.

Virgile (24) ne nous apprend pas grand'chose sur celle qu'Hippolyte ressuscité épousa et emmena en Italie selon certaines versions de la légende. Pradon, sans sa Préface de *Phèdre et Hippolyte*, dit avoir tiré son personnage des *Tableaux de Philostrate*. C'est le traducteur et commentateur français, Blaise de Vigenère, dont la traduction de Philostrate parut pour la première fois en 1578, qui fait allusion à Aricie (25). Petitot (26) voulait que ce soit *El Perseguido*, ce remaniement espagnol de *La Châtelaine de Vergi*, qui ait suggéré son épisode à Racine. M. Gros (27) pense que Philanoé, le personnage de Quinault, a pu fournir au poète sa première idée d'Aricie, et Miss Pellet (28) réclame cet honneur pour Gilbert et ses personnages Céphise et Achrise ensemble... Et cette liste pourrait sans doute s'allonger encore.

Il n'est cependant pas difficile de trouver une raison d'être à Aricie, et nous avons déjà fait allusion au besoin où Racine se trouvait d'introduire dans sa tragédie une personne aimée d'Hippolyte. Son nom lui est fourni soit par Virgile, soit par Blaise de Vigenère, soit par une source classique ou un commentateur ignoré. Les exigences de sa tragédie, et peut-être un devancier français, suggèrent le reste. Racine nous donne la clef du mystère quand il dit d'Hippolyte dans sa Préface : « *J'ai cru lui devoir donner quel-*

(24) *Enéide*, VII, vers 761-769. (On ne sait pas si l'Aricie de Virgile est une personne ou une ville).

(25) Un exemplaire de la traduction de B. de Vigenère est cité dans le catalogue de vente des livres « de feu M. Racine » (Jean-Baptiste) dressé par Louis Racine en 1755, n° 515. Cette édition, qui est de 1615, aurait pu appartenir à Racine ; le poète possédait un exemplaire grec-latin des œuvres de Philostrate (Voir P. BONNEFON, « La Bibliothèque de Racine, » *Revue d'Histoire Littéraire*, 1898, p. 181).

(26) *Œuvres de Racine*, III, p. 154-155.

(27) *Philippe Quinault*, p. 333.

(28) *A Forgotten French Dramatist*, p. 98.

que faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père. . J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la sœur des ennemis mortels de son père. » Que l'amour d'Hippolyte pour Aricie soit coupable, voilà ce qui est contestable ; mais qui ne voit la valeur dramatique d'un sentiment qui oppose le fils à son père ? Il faut donc qu'Hippolyte éprouve une passion qui ne puisse être approuvée de Thésée. Racine fait mieux, et Aricie est une héroïne à qui, pour des raisons d'ordre politique, Thésée a défendu le mariage. Pour rendre compréhensible un ordre si inhumain, il faut qu'Aricie se soit fait ou craindre ou haïr par le roi d'Athènes — et l'histoire de Thésée, la guerre menée contre les Pallantides, fournit les détails nécessaires à compléter l'état civil d'Aricie.

Cette construction de l'épisode d'Aricie n'exclut pas la possibilité d'une source classique ignorée de la postérité ; elle n'exclut pas non plus la possibilité que Racine ait trouvé dans un devancier français quelques indications utiles. En effet, la situation de Constance dans *La Mort de Chrispe* de Tristan, fait prévoir sur plusieurs points celle d'Aricie dans *Phèdre*. Constance, comme Aricie, appartient à une autre branche de la même famille que son amant ; dans les deux cas, cette autre branche de la même famille a été vaincue par la première dans une guerre intestine. L'empereur Constantin, comme Thésée plus tard, s'oppose au mariage de son fils avec la fille de son ennemi. L'analogie s'arrête là, mais n'est-elle pas déjà assez frappante ?

La passion fatale de Phèdre fait le sujet de la tragédie de Racine. Nous avons déjà montré de quelle façon la métamorphose du sujet, à peine suggérée par Garnier, est achevée par Racine, qui signale le fait en abandonnant dès 1687 son premier titre de *Phèdre et Hippolyte*, pour celui, beau-

coup plus juste, de *Phèdre*. Si Racine doit en grande partie à ses devanciers sa première idée de l'importance du rôle de son héroïne, il leur doit peu quant à la façon dont il a renouvelé ce caractère. L'hérédité, la fatalité qui pèsent sur Phèdre, le sentiment de l'honneur, du devoir maternel, de la honte, tout ce côté moral qui en fait une héroïne d'ordre supérieur, peu de tout cela se trouvait dans les tragédies françaises antérieures à celle de Racine. L'héroïne de Gilbert, ainsi que celle de Bidar, analyse de très près ses sentiments, elle n'a pas la conscience tranquille, se sent prise de remords. Plusieurs héroïnes de la scène française aussi, succombent à la jalousie : Fauste, Sténobée, la Phèdre de Bidar. Sténobée, comme Phèdre, avait éloigné d'elle et persécuté celui qu'elle aimait (29). Si Racine a mis ces éléments à contribution en dépeignant de nouveau le personnage légendaire, il les a rendus originaux et en a fait les siens propres. Les deux traits essentiels par lesquels la Phèdre racinienne diffère de celle des anciens — le sentiment de jalousie et celui de remords, cause de sa mort — sont cependant des traits déjà attribués à Phèdre sur la scène française. Malgré tous les éléments de ce caractère qu'il trouvait dans les auteurs anciens, malgré tout son apport original, il est possible que Racine n'eût pu peindre Phèdre comme il l'a fait, s'il n'avait eu ces modèles français.

Est-il besoin de montrer comment *tout* dans cette tragédie est subordonné à l'étude de la passion de Phèdre et à la nécessité de rendre sympathique cette reine coupable et malheureuse ? Dans l'ordre des sentiments ou des émotions, Racine n'en a pas négligé un qui puisse ajouter à la souffrance de son héroïne, ou accroître notre compassion pour

(29) QUINAULT, I, 3 ; III, 3. RACINE, I, 3 ; II, 5.

elle — le désir, la honte, l'espoir, le doute, la jalousie, le remords. On reconnaît de plus à Phèdre une sensibilité raffinée, une conscience des plus éveillées, un sentiment maternel qui fortifie son honneur de femme combattant son amour, et la certitude qu'elle succombe aux fautes de sa race. Les autres personnages sont sacrifiés aux exigences de celui de Phèdre. Hippolyte doit paraître un peu coupable envers son père, même si ce n'est que par une illusion. Aricie, placée dans une situation telle que le mariage lui est à jamais interdit, se trouve elle aussi sacrifiée ; Thésée laisse répandre la fausse nouvelle de sa mort, et Œnone se voit attribuer non seulement l'initiative mais aussi l'exécution de la calomnie. Racine a réuni tous les éléments susceptibles d'inspirer de la compassion pour une criminelle.

Mais est-il vrai qu'il ait écrit *Phèdre* pour « réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine » ? Il y a un je ne sais quoi de répugnant dans cette idée de *Phèdre*, pièce à thèse. On aime mieux croire qu'en écrivant sa Préface, Racine mettait à profit les réflexions suscitées parmi ses contemporains par la représentation de sa tragédie. Le Professeur Tanguerey, dans une étude (30) où il montre à quel point la psychologie des tragédies de Racine s'accorde avec celle de Port-Royal, conclut néanmoins (31) : « Au moment où il écrit ses tragédies, il n'est pas janséniste . »

Les nombreux passages de *Phèdre* où l'on a voulu voir une intention janséniste s'expliquent soit par une association littéraire, soit par la psychologie de la passion. C'est ainsi que certains passages, et ce sont souvent les endroits les

(30) « Le Jansénisme et les Tragédies de Racine », *Revue des Cours et Conférences*, 38^e année, n^o 1, 2, 4, 5.

(31) *Ibid.*, p. 468.

plus « jansénistes » de la tragédie, ne sont en effet que la traduction d'Euripide ou de Sénèque ! « Il faut une singulière préoccupation de l'esprit pour vouloir christianiser tout cela (32). » Tels, par exemple, sont les passages suivants :

v. 180-181. PH. :

Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ?
Je l'ai perdu : les Dieux m'en ont ravi l'usage.

(Euripide, 241 : J'étais folle ; un dieu m'a fait tomber dans ce délire.) (33) ;

v. 249-250. PH. :

O haine de Vénus ! O fatale colère !
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère !

(Sénèque, 113, *Fatale miseræ matris agnosco malum* ; et 124, *Stirpem perosa Solis invisî Venus*) ;

v. 257-258. PH. :

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je pérís la dernière et la plus misérable.

(Sénèque, 698, *Et ipsa nostræ fata cognosco domus* (34) ;

v. 277-279. PH. :

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.
Par des vœux assidus je crus les détourner.

(Sénèque, 113 et 698.) Ce passage, ainsi que les suivants, représente un développement de cette même idée, puisée dans Sénèque :

(32) P. ALBERT. Notice à *Phèdre*, *Théâtre de Racine*, vol II, p. 292.

(33) Traduction de M. H. BERGUIN, *Euripide*, *Théâtre*, t. IV.

(34) Cf. aussi MESNARD, *Œuvres de Racine*, vol. III, p. 321, note 1.

v. 677-682. PH. :

Objet infortuné des vengeances célestes,...
 Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
 Ont allumé le feu fatal à tout mon sang ;
 Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle
 De séduire le cœur d'une faible mortelle.

v. 1289-1290. PH. :

Pardonne. Un dieu cruel a perdu ta famille :
 Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille.

Ce passage du quatrième acte où l'on voit l'idée chrétienne du châtimement se trouve en germe dans Sénèque :

v. 1273-1280. PH. :

Misérable ! Et je vis ? Et je soutiens la vue
 De ce sacré soleil dont je suis descendue ?
 J'ai pour aïeul le père et le maître des Dieux ;
 Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
 Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.
 Mais que dis-je ? Mon père y tient l'urne fatale ;
 Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
 Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

(Sénèque, 145-158, 35).

v. 1297-1302. OEN. :

Vous aimez. On ne peut vaincre sa destinée.
 Par un charme fatal vous fûtes entraînée...
 L'amour n'a-t-il encor triomphé que de vous ?
 La faiblesse aux humains n'est que trop naturelle.
 Mortelle, subissez le sort d'une mortelle.

(Euripide, 437-461. « Ce qui t'arrive n'a rien qui dépasse la commune mesure ou confonde la raison ; sur toi s'est appesanti le courroux d'une déesse. Tu aimes ; est-ce là grande

(35) BERNAGH, *Etude sur R. Garnier*, p. 73, voit dans les derniers vers de la *Phèdre* de Garnier « la terreur de la réprouvée ».

Le Thésée de La Pinelière, V, der., souhaite pour Phèdre la punition aux Enfers.

merveille ? C'est le lot de bien des hommes.... Cypris est irrésistible, lorsqu'elle se déchaîne toute... accepte courageusement l'amour, c'est un dieu qui te l'impose. ») (36).

v. 1625-1626. PH. :

Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste ;
La détestable CÉnone a conduit tout le reste.

(Euripide, 1304. « La déesse qui est notre plus cruelle ennemie... l'asservit à une folle passion pour ton fils. Résolue à engager contre Cypris une lutte victorieuse, elle fut entraînée malgré elle à sa perte par une intrigante nourrice. ») (36).

Dans un autre groupe de passages le poète ne fait qu'exprimer sous une forme métaphorique le caractère fatal de la passion de l'amour, « de toutes les passions qui troublent le cœur de l'homme la plus involontaire, la plus fatale » (37).

Ainsi :

v. 305-306. PH. :

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

et v. 813-814. PH. :

O toi...
Implacable Vénus, suis-je assez confondue ?

Deux fois Phèdre attribue ses malheurs à CÉnone, et ce procédé, justifiable ou non, n'a certes rien de janséniste.

v. 838. PH. :

J'ai suivi tes conseils, je meurs déshonorée.

v. 1309-1311. PH. :

... Voilà comme tu m'as perdue...
Tes prières m'ont fait oublier mon devoir (38).

(36) Traduction de M. H. BERGUIN.

(37) P. ALBERT. Notice à *Phèdre*, *Théâtre de Racine*, vol. II, p. 292.

(38) Pour la façon dont nous avons traité cette partie de notre travail, qui a trait au Jansénisme de *Phèdre*, nous sommes redevables à Mr. R.

Si cette démonstration paraît insuffisante, qu'on examine l'*Hippolyte* de Robert Garnier. On s'étonnera sans doute de trouver que dans certains passages d'inspiration originale, Garnier, pour le fond de l'idée sinon pour la forme, devance Racine de cent ans. Il y a tout un passage au deuxième acte, développement original de Garnier (39), où Phèdre soutient que son amour lui est inspiré par les dieux ; la nourrice, au contraire, tient ferme pour le libre arbitre. Il n'est pas besoin de citer les nombreux endroits à ce sujet où Garnier ne fait qu'imiter Sénèque ; mais ce passage où, entre deux pensées traduites de Sénèque, Garnier en intercale une qui, pour la forme au moins, est originale, n'est pas sans intérêt :

PHÈDRE : Hélas ! C'est le destin de notre pauvre race !
Vénus nous est cruelle, et sans cesse nous brasse
Une amour dérégulée. Et que peut nostre effort
 Encontre une déesse et encontre le sort ?

Et cependant a-t-on jamais cherché à établir des liens entre l'*Hippolyte* de Garnier et l'*Augustinus* ?

C. Knight, Maître de Conférences à l'Université de Birmingham, qui traite ce sujet dans un article (non publié) sur *Phèdre*. Mr. Knight lui-même reconnaît sa dette envers le Professeur E. Vinaver, qui, alors qu'il était *Taylorian lecturer in French*, a étudié cette question dans ses cours professés à Oxford, 1927-1930.

(39) Edition de Pinvert, p. 261-262. Voici le texte de ce passage curieux :

PHÈDRE : Je suis preste tousjours de constamment souffrir
 Tel hasard qu'aux bons dieux il plaira de m'offrir.
 NOURRICE : Ce n'est pas un hasard, s'il vient un infortune
 De nostre seule faute, et non de la fortune :
 Alors est-ce hasard, s'il nous eschet d'avoir
 Quelque accident mauvais que n'ayons peu prévoir.
 Mais, las ! vostre malheur vous est tout manifeste.
 PHÈDRE : J'ay bonne confiance en la faveur céleste.
 NOURRICE : Pensez-vous que les dieux favorisent nos maux ?
 PHÈDRE : Appelez-vous un mal mes amoureux travaux ?
 NOURRICE : Non, ce n'est pas un mal, c'est un crime exécrable,
 Un prodige, un forfait qui n'ha point de semblable.

Si cette idée de la fatalité dans *Phèdre* était nouvelle, on pourrait être tenté de l'attribuer à l'influence janséniste ; mais elle fait partie intégrante d'un sujet plus ancien que les écrits de saint Augustin lui-même. On n'a donc aucunement le droit de supposer dans *Phèdre* une intention religieuse. *Phèdre* est une étude de l'amour, la plus fatale de toutes les passions, le sujet est d'une inspiration païenne, et « d'ailleurs l'action tragique n'a jamais consisté depuis la naissance de la tragédie qu'à projeter la fatalité sur un être choisi » (40).

* * *

Dans la tragédie de Racine, le thème de Phèdre et d'Hippolyte atteint l'apogée de son évolution dans la littérature française. Suivant les traces de ses prédécesseurs en une certaine mesure, Racine renouvelle d'une façon radicale et la conception antique et la conception que se faisait le xvii^e siècle de ce sujet.

L'influence de Garnier, de La Pinelière, de Grenaille et Tristan, de Gilbert et de Bidar, se retrouve différemment manifestée, dans la répartition du matériel tragique, dans le choix de certains épisodes, dans leur détail, et dans la conception du caractère de certains personnages. Elle est donc considérable, et si elle se fait sentir tout autrement que l'influence de Sénèque et d'Euripide, elle n'en est pas moins évidente, ni moins importante. L'originalité de Racine réside dans l'emploi qu'il fait de ces éléments empruntés. Il leur

PHÈDRE : O puissante Vénus !

NOURRICE : Vénus n'invoquez point.

PHÈDRE : Las ! Nourrice, pourquoi ? C'est son fils qui me poud.

NOURRICE : Un dieu n'est point auteur d'un si vilain inceste.

PHÈDRE : Il embrase mon cœur.

NOURRICE : Plutost il le déteste.

(40) GIRAUDOUX, *Jean Racine*, p. 9-10.

prête un sens nouveau et en crée ainsi des chaînons essentiels dans la suite des événements tragiques. Son œuvre, réunissant les meilleures qualités des auteurs anciens avec celles de ses prédécesseurs français, fixe pour toujours la forme de la légende de Phèdre et d'Hippolyte, et rend désormais inaltérable l'idée que nous nous faisons de leur destinée tragique.

CHAPITRE VI

De Racine à nos jours.

Quelle a été la fortune littéraire du thème de Phèdre et d'Hippolyte après Racine ? Il nous faut maintenant le suivre dans les nombreuses vicissitudes qu'il a subies. Une chose cependant est à constater tout de suite, c'est qu'avec la *Phèdre* de Racine le sujet se cristallise ; tous les éléments qui peuvent se grouper autour du thème, s'y accrocher et finalement s'y fondre, sont délimités d'une façon catégorique. Dorénavant tout écrivain ou amateur de lettres, s'intéressant à ce thème, se trouvera dans l'impossibilité d'échapper à l'influence de Racine. Il s'agit de montrer ici comment ces successeurs de Racine ont subi son influence, ont cherché à réagir contre elle.

Pour le XVIII^e siècle, *Phèdre* était un admirable sujet d'opéra ou de « tragédie lyrique ». Ce sujet mythologique admettait l'introduction d'un élément surnaturel, l'intervention de dieux dans les affaires humaines, et l'étalage de spectacle. C'est sans doute pour ces raisons que l'abbé Pellegrin (1663-1743) le choisit pour en faire un livret en 1733, pour la musique de Rameau. La nouvelle tragédie lyrique s'intitulait *Hippolyte et Aricie*, titre qui indique tout de suite un déplacement de l'intérêt. En effet, le point de départ de l'abbé Pellegrin est la *Phèdre* de Racine, grâce à laquelle il a pu établir de nouvelles données.

Un prologue, inspiré peut-être d'Euripide, oppose la

déesse Diane à l'Amour, et assure ainsi l'intervention divine dans les événements qui vont suivre. Dès le début de la pièce, Phèdre jalouse d'Aricie, sur laquelle elle exerce une autorité mal définie, s'oppose à son mariage avec Hippolyte. Le second acte nous montre Thésée aux Enfers ; et au troisième Phèdre offre à Hippolyte de partager le trône avec lui. Le personnage d'Oénone est gardé pour calomnier Hippolyte, ce dont elle s'acquitte par un sous-entendu. La catastrophe au quatrième acte a lieu sur la scène ; au cinquième acte, Thésée, ayant annoncé la mort de Phèdre, apprend de Neptune que son fils n'est point mort, mais qu'en punition de sa crédulité, il ne lui sera jamais permis de le revoir. Phèdre étant morte, il n'y a plus d'obstacle au mariage d'Hippolyte avec Aricie, et Diane les unit. — Ce dénouement met en scène pour la première fois la légende d'Hippolyte ressuscité, selon les mythes latins.

On voit que ce livret est franchement calqué sur la *Phèdre* de Racine ; Pellegrin lui emprunte des vers aussi bien que des situations. Le merveilleux, le romanesque et le surnaturel, le spectacle et les divertissements, sont les éléments ajoutés par Pellegrin pour « rajeunir », pour accommoder aux goûts de 1733, la tragédie de 1677.

Après sa première représentation en octobre 1733, *Hippolyte et Aricie* fut repris en septembre 1742, en février 1757, en mars 1767, et finalement en mai 1908. Deux parodies de l'œuvre de Pellegrin, l'une de Riccoboni et Romagnesi en novembre 1733, l'autre de Favart et Parmentier en 1742, témoignent de sa popularité.

Ces parodies intéressent seulement par leur portée critique. La première, peu amusante, vise plutôt le genre de l'opéra en général, et tourne en ridicule les diverses parties considérées comme essentielles à une tragédie lyrique, c'est-

à-dire l'inévitable ballet, le divertissement, les duos indispensables mais trop souvent mal à propos, et l'élément surnaturel. Dans l'œuvre de Pellegrin, on souligne le manque de liaison entre l'acte « aux Enfers » et le reste de la tragédie, le caractère peu traditionnel de Diane, devenue protectrice des amoureux, l'in vraisemblance de la catastrophe, et le dénouement dépendant uniquement d'un *deus ex machina*.

La *Parodie Nouvelle* de Favart en 1742 est plus amusante, elle est chantée sur des airs de vaudeville, et constitue une représentation burlesque, où règne un véritable esprit comique. Elle représente d'ailleurs une critique intelligente de l'œuvre de Pellegrin ; elle fait ressortir le côté ridicule des personnages, le manque de liaison, le côté absurde de certaines scènes, l'inutilité pour le dénouement des personnages de Phèdre et de Thésée, et les emprunts faits à Racine.

F.-B. Hoffman (1760-1828) reprit le sujet de *Phèdre* pour une nouvelle tragédie lyrique, dont la musique était de Lemoine, en 1786. Sa tragédie est en trois actes, dont le premier coïncide avec l'acte I^{er}, le deuxième avec les actes II et III, et le troisième avec les actes IV et V de Racine.

En retranchant de *Phèdre* l'épisode d'Aricie et le personnage en même temps que le récit de Théràmène, Hoffman s'est rangé parmi les critiques de son siècle qui blâmaient ces éléments dans la tragédie racinienne. Au début de la pièce, il reprend la scène des chasseurs de Sénèque, et au troisième acte, il leur attribue le rôle du messager. Autre modification apportée à la conception racinienne du sujet ; l'accusation contre Hippolyte est portée par OEnone à l'insu de *Phèdre*. Il n'est guère probable que Hoffman doive cette idée à Gilbert ; on peut au contraire y voir un développement assez logique du rôle de la nourrice de Racine. A la scène

de Racine où Hippolyte affirme son innocence à Thésée, Hoffman en ajoute une, imitée d'Euripide, où le héros fait ses adieux à Trézène.

La qualité la plus frappante de cette pièce est sa correction technique ; malheureusement cette correction ne saurait avoir beaucoup de valeur dans une œuvre aussi plate et froide. Le personnage qui perd le plus par les changements opérés par Hoffman, est justement celui qu'il tenait le plus à rendre sympathique, celui de Phèdre. Cette héroïne à qui sont épargnées, à la fois, les passions de haine et de jalousie, est, par là même, incapable de nous émouvoir. Malgré l'importance capitale du rôle de la nourrice, on n'est pas renseigné sur son sort. Hoffman fait sa part à l'opéra en introduisant des ballets ou divertissements ; mais les dieux, quoiqu'ils dirigent toujours les affaires de leurs protégés, ne descendent plus sur la scène. Comme dans la plupart des œuvres traitant ce sujet, aussi bien avant qu'après Racine, on ne trouve dans cette tragédie aucune idée motrice, aucune direction morale.

L'affirmation de Castel (1) que Hoffman « n'employa aucun des vers de Racine, par respect pour ce grand poète », est inexacte. Hoffman a fait amende honorable cependant, en 1813, quand, sans le consulter, l'Académie Royale de Musique annonça la reprise de l'opéra, qui avait remporté un grand succès en 1786, lors de la première représentation. Le *Journal de l'Empire* du 2 novembre 1813 parle d'une lettre où Hoffman se serait accusé d'avoir mutilé Racine ; il y aurait reconnu, de plus, que le succès de la pièce en 1786 était dû au talent de M^{me} Saint-Huberti, et aurait affirmé que son opéra ne pouvait qu'ennuyer le public. « Cette pré-

(1) Editeur des *Œuvres d'Hoffman*, Paris, Lefebvre, 1829. Voir vol. I, p. xi.

diction, dit Castel (2), ne tarda pas à s'accomplir : sa *Phèdre* n'eut que deux représentations à cette reprise, et disparut pour jamais du répertoire. » Le critique qui donna le compte rendu de la deuxième représentation (dans le *Journal de l'Empire* du 19 novembre 1813) affirma catégoriquement : « Phèdre est un mauvais sujet d'opéra », et signala ainsi le changement survenu dans les goûts littéraires au tournant du siècle.

Que faut-il penser de l'*Hippolyte* de Michel de Cubières Palmézeaux (1752-1820) ? Ce littérateur présomptueux, qui se piquait d'hellénisme, en reprenant le sujet d'Euripide, se crut capable de faire mieux que Racine. L'examen du résultat de cette tentative démontre cependant qu'il n'a rien compris, non seulement à la tragédie grecque, mais même à celle de Racine. Dans la Préface qui précède sa pièce il blâme à peu près tout dans *Phèdre*, et s'impose comme méthode de travail d'employer la paraphrase plutôt que de se rencontrer avec Racine dans la traduction d'Euripide. Il en résulte l'œuvre longue et ennuyeuse qu'on imagine.

L'action de cette tragédie suit donc celle d'Euripide, mais Cubières-Palmézeaux laisse de côté le prologue et la première scène de son modèle ; il a d'ailleurs ménagé à Phèdre une entrevue avec Thésée à son retour, mais Hippolyte est calomnié par écrit. Malgré son dédain pour l'œuvre de Racine, Cubières-Palmézeaux lui emprunte plusieurs éléments du dénouement — le remords de Thésée avant la catastrophe et la mort de Phèdre par le poison, et celle d'Egine (la nourrice) qui se noie. Quoique Vénus ne joue pas de rôle dans cette tragédie, Diane paraît à la fin pour la dénouer.

Le seul plaisir qu'on prenne à la lecture de cette pièce

(2) Editeur des *Œuvres d'Hoffman*, Paris, Lefebvre, 1829, Vol. I. p. xii.

ennuyeuse est fourni par quelques indications scéniques assez amusantes. Il est difficile de comprendre pour quelles raisons Charles Monselet (3) a entrepris la défense de Cubières-Palmézeaux. Il nous apprend (4) que le public du théâtre du Marais, où cet *Hippolyte* fut représenté pour la première fois le 9 ventôse an XI (le 27 février 1805), siffla la pièce. La postérité n'a qu'à en féliciter le public du Marais. Il est cependant intéressant pour nous de constater que malgré son parti pris, cet ennemi des auteurs classiques ne pouvait échapper à l'influence de Racine.

En 1837, la *Phèdre* de Racine paye le prix de la célébrité et devient la proie du parodiste. Dans chaque acte de *Pèdre et Polyte*, boulette dramatique en cinq actes ou tableaux, L.-A. Boutroux de Montargis parodie une des situations de Racine. Les personnages tragiques deviennent une famille artisanale, Thésée devient Trésée, maître savetier, et ainsi de suite ; tout dans la tragédie de Racine est vulgarisé — les courriers d'Hippolyte deviennent un « fringant bourriquet », le monstre marin un chien de berger ; pour toute catastrophe, Polyte tombe dans un fossé bourbeux. Cette parodie est grossière, mais parfois amusante. Le cinquième acte de *Phèdre* avait été déjà parodié, grossièrement, dans l'*Echo des Alpes*, bluettes gastronomiques par H. Blanc, du Fugeret, en 1825.

L'an 1856 vit le commencement d'un épisode curieux dans l'histoire de notre thème. Un nommé Pagès du Tarn avait écrit une tragédie en cinq actes et en vers, intitulée *La nouvelle Phèdre, ou Herminie, ou l'Amour et l'Honneur* (5). Muni

(3) *Oubliés et dédaignés*, p. 300-301.

(4) *Ibid.*, p. 300.

(5) Signalée par H. L. NOSTRAND, *Le Théâtre Antique et à l'Antique de 1840 à 1900*, p. 169, note 1.

de cette pièce, il aborda le Théâtre-Français et se vit refusé (6). En 1858, il s'adressa au directeur de l'Odéon, sans plus de succès (7). Quatorze ans plus tard, il annonça dans un prospectus la publication de sa tragédie par une édition réservée exclusivement aux souscripteurs, édition qui n'est sans doute jamais parue. En tout cas, on n'en trouve aujourd'hui aucune trace.

Il ne paraît guère probable que la littérature française ait perdu, en *Herminie*, un chef-d'œuvre ; les citations dont Pagès a paré ses divers écrits sont des effusions lyriques d'une banalité désespérante. Il ressort cependant une chose intéressante de l'examen de ces paperasses qui, somme toute, ne font que témoigner d'une prodigieuse vanité, c'est l'intention qu'avait Pagès en écrivant sa pièce de « retracer un amour coupable, violent et tragique, et substituer le naturel et la vérité aux vieilles rêveries de la mythologie ; telle est l'idée première qui, m'inspirant la nouvelle Phèdre, donna naissance et à la pièce et au titre » (8). Avec cette œuvre inconnue et probablement sans valeur, la situation de la belle-mère amoureuse de son beau-fils entre dans une phase nouvelle de son existence littéraire, celle où les auteurs en cherchent une explication « naturelle », nous dirions plutôt aujourd'hui rationnelle et psychologique

Une deuxième parodie de la *Phèdre* de Racine, *Le Fils de Thésée*, opéra-bouffe en un acte de L. Marguéry, fut représentée sur le Théâtre d'Aix en février 1864. Le principal ressort de parodie est la modernisation du milieu.

La voie indiquée par Pagès du Tarn en 1856 fut reprise en

(6) Voir sa lettre à S. E. le Ministre de l'Intérieur, le 1^{er} mai 1856. (B. N. côte : Yf 1226).

(7) Voir son opuscule *La Nouvelle Phèdre et le Directeur de l'Odéon*, 1858 (B. N. côte : Yf, 10542).

(8) Lettre du 1^{er} mai 1856.

1872 par un écrivain d'un talent incontestable. Emile Zola (1840-1902) encadra la situation de la belle-mère amoureuse de son beau-fils dans le tableau de mœurs sous le Second Empire qu'est son roman de *La Curée*. Pourtant il a apporté une modification à la situation ; et Maxime, le beau-fils, est un être mou et méprisable qui répond aux sentiments de sa belle-mère, de sorte que l'inceste est consommé (9). Pour Zola, le milieu et le moment, c'est-à-dire la société décadente de l'époque et la situation économique instable créée par la spéculation effrénée du mari, sont des facteurs très importants pour le développement de l'amour incestueux de Renée. Partie d'une première faute, elle passe par de successifs adultères à sa chute finale, qui représente ainsi le comble d'une dégradation lente et progressive.

Ce fut à l'invitation de Sarah Bernhardt que Zola tira de *La Curée* sa pièce de théâtre *Renée*, qui, écrite en 1884, ne devait être jouée qu'en 1887. La pièce fut jouée trente-huit fois et ne fut pas, en général, bien reçue ; Stéphane Mallarmé, au contraire de la plupart des critiques, témoigna d'une admiration sans réserve à son égard.

Zola a modifié considérablement dans la pièce la conception qu'il s'était faite de la situation dans le roman, car il se rendait parfaitement compte des difficultés qu'elle pourrait présenter à qui voudrait la mettre en scène. Aussi a-t-il trouvé un moyen d'esquiver l'inceste réel, en établissant que Saccard est seulement le mari de nom de Renée. Les données de la pièce sont ainsi établies : Renée, ayant été la victime d'un homme marié, pour cacher sa faute à son père, accepte pour mari Aristide Saccard, un veuf ayant un fils. Elle exige de lui que le mariage n'en sera un que de nom,

(9) Ici la situation se rapproche de celle de Stratonice et Antiochus.

et lui, ambitieux, se promet de faire fortune avec l'argent que ce marché lui apporte. — Cette solution au problème est-elle heureuse ? Il faut reconnaître que pour éviter de faire monter sur la scène une héroïne réellement incestueuse, Zola a failli détruire son sujet, comme l'avait fait Gilbert, Bidar et Pradon au ^{xvii}^e siècle. Les données de la pièce sont fort curieuses, et comme l'a remarqué Emile Morlot (10) incomplètes ; mais une fois les données posées et acceptées, la suite en est logique et compréhensible.

Dix ans plus tard, Saccard est devenu riche et puissant, et Renée une reine de la société, accompagnée partout de Maxime. L'action commence à se nouer quand Saccard devient amoureux de Renée et fait épier ses mouvements par M^{lle}. Chuin, une gouvernante. Au troisième acte, il est question de marier Maxime ; et, avertie par la jalousie qu'elle éprouve de la jeune fille qu'on lui destine, Renée se rend brusquement compte de son amour. Quand Saccard au quatrième acte, dans une scène du plus dramatique effet, réclame ses droits de mari, Renée affolée répond : « Jamais, il est trop tard. » Au cinquième acte, M^{lle} Chuin vend sa maîtresse et fait surprendre Maxime chez elle par son père. Renée, prise entre les deux hommes, les accuse, le père de l'avoir « rendue assez folle, assez misérable pour les baisers du fils », Maxime de refuser de la suivre et d'aller jusqu'au bout du crime. Elle se tue d'un coup de pistolet et meurt dans les bras de son père.

La Phèdre de Racine n'a pas été absente de l'esprit du créateur de Renée. Au besoin, les allusions directes dans la préface de *Renée* le prouveraient, et à part le fait que Renée exprime souvent les mêmes idées que Phèdre et éprouve des

(10) *Revue d'art dramatique*, 1887 (t. VI), p. 153-161.

sentiments pareils, on voit bien que Zola avait la même préoccupation que Racine, c'est-à-dire de rendre sympathique son héroïne coupable. Il lui manque l'aide mythologique dont Racine a tiré si grand parti ; aussi remplace-t-il la haine de Vénus pour la race du soleil par « la double influence de l'hérédité et des milieux ». Du côté maternel, Renée descend d'une famille qui souffre d'un détraquement cérébral et elle est victime de ses « crises de nerfs ». Si elle connaît des scrupules et du remords, c'est grâce au sang paternel, et depuis sa première faute jusqu'à sa chute, elle a été vertueuse. En une certaine mesure, Renée est aussi la victime de M^{lle} Chuin qui, agissant pour des raisons d'intérêt, prépare les événements qui précipitent la catastrophe. Son rôle n'est pas sans rappeler celui d'OEnone... Quant à Maxime, qui n'a rien de commun avec l'Hippolyte traditionnel, Zola parle (12) « de cette chiffé molle, de cet homme qui n'est plus qu'une fille ». Il ajoute : « On n'est pas près d'accepter cette peinture d'un garçon vidé à vingt ans, joli et lâche, d'un charme de catin qu'on ramasse et qu'on chasse. » On peut le comparer avec le héros de Gilbert, qui doit sa réputation d'« insensible » aux sentiments qu'il éprouve pour Phaedre. Il n'y a qu'un pas du personnage de Gilbert à celui de Zola, malgré les différences d'époque et de mœurs.

Quoi qu'en aient dit les critiques, l'œuvre de Zola est sans aucun doute l'étude la plus sérieuse et la plus digne d'attention, qui ait été faite depuis Racine sur le thème de l'amour incestueux d'une belle-mère pour le fils de son mari.

La Nouvelle Phèdre, drame de famille, roman (13)

(12) Préface à *Renée*, p. ix (Edition Bernouard, Paris, 1927).

(13) Signalé comme introuvable, ainsi que *La Nouvelle Phèdre*, de Pagès du Tarn, par H. L. NOSTRAND, *Le Théâtre Antique et à l'Antique*, 1840-1900, p. 169, note 1. Il en existe un exemplaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

d'Alexandre Weill (1811-1899), dont la vie assez curieuse est racontée par Robert Dreyfus (14), fut publié en 1889. A la vérité, ce médiocre roman, long et ennuyeux à lire, a très peu de rapports avec l'histoire de Phèdre. La femme — en secondes noces — d'un comte français s'éprend du neveu de son mari et en est aimée. L'exposé de cette situation est démesurément long et le dénouement rapide. Nous signalons ce roman pour faire remarquer que Weill aussi a voulu faire une étude psychologique.

Hippolyte Couronné, drame antique en quatre actes, en vers de M. Jules Bois (né en 1871) fut représenté le 30 juillet 1904 sur la scène du théâtre Romain d'Orange, et donné plus tard à Paris, au théâtre de l'Odéon. La pièce est précédée d'une préface par Emile Faguet qui explique l'intention de l'auteur « M. Jules Bois n'a voulu faire ni une traduction ni même une imitation. Il s'est, simplement, inspiré d'Euripide. » Ce qui veut dire, en somme, qu'en prenant la tragédie d'Euripide comme modèle, l'auteur se réserve le droit de traiter son sujet avec la plus grande liberté.

A l'indication que la scène se passe à Trézène devant le Palais de Thésée, s'ajoute la rubrique « Grèce préhistorique et légendaire ». Phèdre à sa première entrée est décrite comme « une reine plus asiatique qu'européenne » ; il est dit de la nourrice qu'elle est « beaucoup paysanne, un peu sorcière, elle enveloppe la reine d'un soin jaloux, superstitieux et maternel ».

Les données de la pièce et le mouvement général de l'action s'inspirent d'Euripide. Bois y ajoute plusieurs éléments puisés dans Sénèque — Thésée absent représenté comme infidèle ; Phèdre quittant ses habits riches et se fardant pour

(14) *Alexandre Weill, ou le prophète du faubourg Saint-Honoré.*

plaire à Hippolyte ; la scène où elle s'évanouit dans les bras du jeune homme, et cette autre où Hippolyte tire son épée pour la tuer ; la mort de Phèdre par le fer.

Racine également a fourni quelques traits à cette nouvelle pièce ; le rôle infâme de la nourrice, et sa mort ; l'amour d'Hippolyte dont l'objet devient ici le Coryphée des jeunes filles ; la jalousie de Phèdre, mais qui sert maintenant à motiver la catastrophe.

Le philtre magique imaginé par la nourrice pour rendre Hippolyte amoureux est peut-être inspiré d'un passage d'Euripide. Le remplacement du monstre marin par un phénomène naturel, un bolide, est une idée originale de Bois. Le rôle curieux de Pitthéos également est nouveau. Il prévoit tous les malheurs qui menacent sa famille mais est impuissant pour les détourner. Il est, pour ainsi dire, le miroir de la fatalité, mais la fatalité comme force directrice est notamment absente de la pièce, dont l'action ne paraît subir aucune loi, et on ne voit pas l'utilité du rôle de Pitthéos. Paul Flat (15) s'exprime énergiquement à cet égard, en disant d'*Hippolyte couronné* : « C'est une œuvre sans esthétique ni doctrine, une œuvre où nul principe directeur ne préside, et qui s'en va à la dérive... »

Jules Bois n'a pas sans doute écrit dans le même esprit que Cubières-Palmézeaux, et on ne doit pas lui faire les mêmes reproches ; mais on peut s'étonner qu'un auteur moderne ait eu l'idée de reprendre après Racine le sujet d'Euripide. Ce qui le rapproche de Cubières-Palmézeaux, c'est qu'il a voulu, comme lui, remonter à la source originale du sujet en négligeant les œuvres intermédiaires ; mais tous les humanistes ne sont pas des Racine.

(15) *Revue Bleue*, 1905, p. 413-415.

Une nouvelle parodie de *Phèdre*, de la plume de MM. Paul Reboux et Charles Muller, parue en 1913, témoigne de nouveau de la place acquise dans les lettres françaises par la tragédie de Racine. *La Marâtre en folie* fait partie du recueil *A la manière de...* sous le nom de Henry Bataille, et doit son effet à la modernisation du milieu et à la conception cynique des personnages.

Trouver une explication psychologique et vraisemblable de l'amour d'une femme pour le fils de son mari, telle était la préoccupation de Zola en écrivant *La Curée* et *Renée* ; telle aussi est la préoccupation de M. Henri Deberly (né en 1882), dont le roman *Le Supplice de Phèdre* obtint le prix Goncourt en 1926. Comme Zola, M. Deberly fait une étude fouillée de son héroïne, Hélène, et cherche à expliquer le développement de son amour incestueux. Il le fait en examinant la lente métamorphose qui s'opère dans les sentiments affectueux de la tutrice envers son élève. « L'originalité de M. Henri Deberly, dit M. Robert de Saint-Jean (16), est de montrer la passion coupable naissant chez une amazone dont toute l'ardeur s'applique à la pédagogie... Euripide,... ni Sénèque, ni Racine n'ont imaginé de nous montrer la fille de Minos et de Pasiphæ, la petite-fille du Soleil, sous les traits d'une institutrice, la fêrule à la main. » Hélène ne se rend compte de ses véritables sentiments que quand une autre lui dit brutalement la vérité. Deberly ne sort jamais du vraisemblable en ce qui concerne la psychologie de ses personnages. La conception qu'il se fait de Marc, le beau-fils d'Hélène, ressemble beaucoup à celle de Zola du même personnage. Marc, en effet, est un jeune homme efféminé, dénué de toute volonté quand il se trouve en présence de sa belle-mère.

(16) *Revue hebdomadaire*, 1926, 6, p. 484.

L'œuvre de Zola et de Deberly représente donc l'attitude moderne à l'égard de cette situation prise dans la légende grecque. La tragédie qui doit purger les émotions n'a rien à voir ici, pas plus que le simple récit d'une suite d'événements. Approfondir la raison d'être de la situation, en explorer toutes les possibilités, offrir une explication rationnelle, vraisemblable, de ce que le public athénien s'expliquait par la rivalité de deux forces divines, voilà l'attitude nouvelle de la littérature moderne, envers un problème humain aussi ancien que l'est l'homme civilisé.

Le thème que nous étudions a donc connu une fortune variée depuis que Racine l'a rendu immortel. On constate premièrement que la tragédie de Racine est devenue la source où les auteurs venus après lui puisent leur inspiration. Même Cubières-Palmézeaux et Jules Bois, qui prétendent se soustraire à l'influence racinienne la subissent malgré eux. Se prêtant par son cadre mythologique aux besoins de l'opéra, genre à la mode après la tragédie et la tragi-comédie, le thème de Phèdre et d'Hippolyte devient un sujet de tragédie lyrique. Négligé par l'école romantique (et nous ne parlons pas ici des parodies), le sujet n'est repris que vers le milieu du xix^e siècle. Ce n'est, cependant, qu'une partie du sujet qui intéresse désormais. La calomnie, élément essentiel de la légende grecque, et si répandue dans la littérature française du Moyen Age, la calomnie est abandonnée et ce sont les ressorts de l'amour incestueux qui intéressent Pagès du Tarn, Zola, Weill, Deberly ; et Racine est en grande partie responsable de cette attitude, car en concentrant tout l'intérêt de sa tragédie sur Phèdre et sa passion, il tend à diminuer l'importance de la calomnie. C'est ainsi que *Phèdre* a laissé sa marque sur la littérature des siècles suivants.

Conclusion.

Arrivés au terme de notre étude, il est maintenant possible de retracer l'évolution du thème de Phèdre et d'Hippolyte depuis ses origines jusqu'à la littérature française de nos jours. D'origine grecque, et propagée par le théâtre du ^v^e siècle, le thème connaît d'abord une interprétation religieuse. Les deux éléments essentiels que comporte le thème, cependant, l'amour d'une femme pour le fils de son mari et la calomnie par laquelle une femme rebutée se venge, se trouvent être répandus, séparément et ensemble dans la littérature, non seulement grecque, mais orientale. Ils passent de bonne heure dans la littérature française, et la calomnie surtout est un sujet souvent traité par les auteurs du Moyen Age.

Le thème n'est donc pas précisément nouveau ni inconnu dans la littérature française, quand Garnier reprend la légende grecque, tout en imitant Sénèque, le tragique latin. A la cause religieuse d'Euripide, Sénèque a substitué la cause philosophique, mais sa tragédie étudie surtout la passion de Phèdre. La portée philosophique de son œuvre est mal comprise par ses imitateurs, et ainsi s'explique le fait que dans les premières tragédies françaises sur ce sujet le rôle de Phèdre domine, sans qu'elle devienne toutefois le premier personnage tragique, celui dont le sort fait le sujet de la tragédie. De là il résulte dans les tragédies de Garnier, de La Pinelière, de Gilbert, une certaine confusion, un manque de direction précise.

Un sujet historique très analogue à ce sujet mythologique, mis en scène deux fois, aide à la naturalisation du thème sur le théâtre français, et apporte certains éléments qui seront incorporés dans le sujet mythologique. Inspiré de l'*Hippolyte* de Sénèque, la tragédie de Grenaille peut être rangée avec l'œuvre de Garnier et de La Pinelière. Celle de Tristan L'Hermite se rattache plutôt au groupe de tragédies écrites après 1645. Ces tragédies sont caractérisées par le désir évident qu'on remarque chez les dramaturges d'épurer leur sujet. L'introduction des bienséances au théâtre, phénomène qui se produit vers cette époque, a pour résultat la modification, la destruction même des données essentielles du thème. Gilbert, Bidar et Pradon acceptent ces nouvelles données.

A ces tragédies où règnent la confusion et le désordre, succède la *Phèdre* de Racine, œuvre ordonnée, où les données antiques sont restaurées, et où, pour la première fois, la véritable portée de la conception française du sujet devient claire et nette.

Racine a compris que le sort d'Hippolyte ne saurait jamais émouvoir profondément le public français, et que, si le rôle de Phèdre domine, c'est que Phèdre doit être le premier personnage tragique et le centre de l'intérêt.

Parmi les modifications apportées au thème par les prédécesseurs de Racine, cependant, il y en a qui sont devenues inséparables de la conception française du sujet, et celles-ci, Racine les accepte. Sur la scène française, Hippolyte, par exemple, est devenu un amoureux, et Phèdre une femme jalouse, ce qui ne s'explique que par l'introduction d'un autre personnage, que Racine nomme Aricie. La *Phèdre* de Racine, donc, représente le point culminant de la conception française, de la conception moderne du sujet.

Le XVIII^e siècle donne deux tragédies lyriques sur le thème de Phèdre et d'Hippolyte. La première, reprise trois fois au cours du siècle, doit ses données à la *Phèdre* de Racine ; deux parodies témoignent de sa popularité. La seconde de ces tragédies lyriques, ainsi que la pièce de Cubières-Palmézeaux, parue en 1803, présente une tentative de mettre à profit les critiques prononcées au cours du XVIII^e siècle sur la tragédie de Racine. Le sujet reparaît ainsi, mutilé, et en vers fort médiocres.

Au XIX^e siècle, des parodies de la *Phèdre* de Racine commencent à paraître, et nous en avons pu relever quatre en tout. Dans la dernière moitié du siècle, cependant, le sujet reparaît dans la littérature sérieuse, et on remarque que la calomnie, thème tant goûté au Moyen Age, n'intéresse plus et se trouve franchement abandonnée. Ceci résulte sans aucun doute de l'influence exercée par la tragédie de Racine. La situation qu'à partir de Racine on estime être essentiellement celle de Phèdre est celle de la femme amoureuse du fils de son mari ; et non contents de constater qu'une telle situation peut exister et de la dépeindre dans un milieu moderne, les auteurs cherchent à en démêler les mobiles psychologiques, les raisons qui ont pu la produire.

Cette attitude reste celle de nos jours, comme en témoigne le roman de Henri Deberly en 1926 ; mais la reprise du sujet antique dans son cadre préhistorique et légendaire, en 1904, indique aussi une autre attitude et une tendance à renouveler l'inspiration littéraire à ses sources.

Il n'est donc guère possible de deviner quelle sera l'orientation du thème à l'avenir. La prochaine *Phèdre* de la littérature française sera-t-elle encore décrite en contemporaine, pareille à Renée ou à Hélène, ou renouvellera-t-elle la *Phèdre* grecque comme l'*Electre* de M. Giraudoux, l'héroïne d'Euripide ?

Appendice

Rapprochements textuels entre *Phèdre* et les œuvres antérieures.

Cette liste de rapprochements entre le texte de Racine et le texte de quelques-uns de ses devanciers français ne prétend pas épuiser les possibilités qu'offre ce genre d'étude ; elle signale seulement quelques ressemblances frappantes. Nous laissons de côté des ressemblances qui peuvent exister entre le texte de deux devanciers de Racine, sauf au cas où cette ressemblance présente une analogie avec le texte de Racine. On remarque aussi quelques ressemblances entre les vers de Racine et ceux de quelques-uns de ses devanciers ou contemporains dont nous n'avons pas étudié l'œuvre ici. Ces ressemblances serviront toujours à montrer les rapports entre Racine et la littérature du xvii^e siècle.

Plusieurs des rapprochements qu'on va lire par la suite ayant été relevés par d'autres étudiants de Racine, nous signalerons, autant que ce soit possible, les noms de ceux à qui revient l'honneur d'avoir remarqué en premier telle ou telle ressemblance.

Miss Pellet (*A Forgotten French Dramatist*, p. 90-105) signale plusieurs ressemblances entre le texte de Racine et celui de Gilbert. Au premier acte de Racine, scène 1, elle relève l'ordre d'Hippolyte :

... arrête et respecte Thésée (v. 22).

pour le rapprocher de la remarque du héros de Gilbert (II, 4) :

Je respecte mon père.

Elle remarque ensuite que les beautés nommées par l'Hippolyte de Racine (I, 1) sont les mêmes que celles dont parle l'Phaédre (I, 1 et III, 2). Pour les exploits de Thésée, Gilbert et Racine ont pu s'inspirer tous les deux des *Métamorphoses* d'Ovide, III, 433-444 (voir Mesnard, vol. III, p. 309).

Racine (I, 1, vers 124-126) :

THÉRAMÈNE : Vous-même, où seriez-vous, vous qui la combattez,
Si toujours Antiope à ses lois opposée,
D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée ?

G. Gilbert (II, 3) :

ACHRISE : Dites-moi, seriez-vous du nombre des vivants,
Auriez-vous de lauriers la tête couronnée,
Si la belle Antiope eût fui l'hyménée ?
Pouvez-vous l'honorer et ne l'imiter pas ?

Mesnard avait signalé (vol. III, p. 311) cette pensée dans Racine et sa source probable.

La plainte de Phèdre (I, 3, vers 161) :

Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire
rappelle celle de l'héroïne de Bidar (IV, 1) :
... tout me blesse icy, tout m'importune.

Le germe du vers 253 (I, 3) :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

se trouve peut-être, dit Mesnard (vol. III, p. 320) dans les vers (Acte II) de Garnier :

Qu'attendé-je, sinon que je soy' massacrée
Comme fut Antiope, ou qu'il me laisse au bord
Où il laissa ma sœur, pour y avoir la mort ?

Les vers précédents méritent aussi de retenir l'attention :

Puis, ô pauvre Ariane, ô ma chétive sœur,

 Sur le bord naxéan, te laissa l'inhumain,
 Pour être dévorée ou pour mourir de faim.

Le cri :

C'est toi qui l'as nommé (v. 264, I, 3)

de la Phèdre de Racine imite mot pour mot l'exclamation attribuée par Gilbert à son héroïne (I, 2), mais comme Mesnard le remarque avec raison (vol III, p. 322), Racine a pu se rencontrer avec Gilbert dans une traduction du texte grec d'Euripide.

J. Jarry, dans son *Essai sur les œuvres dramatiques de Rotrou* (p. 134), signale le vers suivant de *Laure* (IV, 2) :

Tout mon sang dans mes veines se trouble,

qui précède la réplique d'Enone (vers 265) :

Tout mon sang dans mes veines se glace.

Un autre vers de Rotrou,

Tout mon sang, de frayeur en mes veines se glace.

(*Antigone*, II, 4)

est également à rapprocher du vers d'Enone.

Quand Phèdre ensuite décrit ainsi le trouble physique qu'elle éprouve à la vue d'Hippolyte (vers 276) :

Je sentis tout mon corps et transir et brûler,

elle évoque la même pensée que la Fauste de Tristan L'Hermite, qui dit en parlant de son amour (I, 1) :

Je m'en sens tour à tour et brûler et glacer.

Quelques pensées du passage 277-284 :

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables...

Par des vœux assidus je crus les détourner :

Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner ;
 De victimes moi-même à tout heure entourée,
 Je cherchois dans leurs flancs ma raison égarée.
 D'un incurable amour remèdes impuissants !
 En vain sur les autels ma main brûloit l'encens...

coïncident avec celles du passage suivant, prononcé par Fedra, au deuxième acte de la tragédie de Francesco Bozza Candiotta :

*Cercai, misera me, co molti mezi
 Liberarmi da questa fiamma ardente
 Che me struggeva

 Porsi vota ad Amor, lagrime, incensi,
 Vittime, altari, e quanto è far si puote,
 Accio' tale da me foco spegnasse.*

Mais rien n'est moins prouvé que Racine ait connu la tragédie italienne.

Miss Pellet voit dans le :

fléchissez son courage (I, 5, v. 357)

d'OEnone, une évocation de Gilbert :

Je veux fléchir son cœur (1, 2).

Elle relève aussi la ressemblance entre le vers d'Aricie (II, 1, v. 442) :

Les vertus de son père, et non point les faiblesses
 et celui du Pithée de Gilbert, s'adressant à Hippolyte (II, 1) :

Imite ses vertus, et non pas ses défauts.

Un peu plus loin, le vers 447 de Racine :

... un hommage à mille autres offert,

ainsi que ce vers d'Hippolyte (I, 1, v. 8) :

Sa foi partout offerte et reçue en cent lieux

rappelle l'expression de Gilbert (I, 1) :

En plus de mille lieux sa foy est engagée.

Au vers 449, Racine se rencontre avec Garnier dans la traduction du

Quis huius animum flectet intractabilem ?

de Sénèque. Il le rend par :

faire fléchir un courage inflexible,

tandis que Garnier avait donné :

Mais qui nous fléchira ce jeune homme inflexible ?

(II, 1 ; voir note (139) de Lucien Pinvert sur l'*Hippolyte*).

Dans la scène entre Hippolyte et Aricie (II, 2) de Racine, Miss Pellet rapproche du vers 501,

Athènes dans ses murs maintenant nous rappelle

cet autre de Gilbert, prononcé par Phædre (III, 2) :

Pour leur Reyne en ces lieux des sujets me demandent.

Dans sa déclaration à Aricie, Hippolyte se décrit (v. 540) comme

Portant partout le trait dont je suis déchiré :

dans la tragédie de Garnier (III, I), c'est Phèdre qui dit :

..... mais toujours la pauvrete

Porte dans le flanc la mortelle sayette.

Segrais, dans son poème pastoral *Athys*, 1653 (chant II), a ce vers qui rappelle beaucoup celui de Racine :

Portant partout le trait, qui lui perce le cœur.

L'affirmation :

Présente, je vous fuis ; absente je vous trouve (v. 542)

rappelle la question d'Hypolite dans Gilbert (II, 4) :

D'où vient que Phaëdre absente, à mes yeux est visible ?
(Signalé par Miss E. J. Pellet.)

On ne voit point deux fois le rivage des morts,

vers 623 de Phèdre (II, 5) est surtout inspiré de Sénèque, mais J. Jarry (p. 134) signale un vers de l'*Heureux Naufrage* de Rotrou, dont la tournure est assez semblable :

On ne repasse point le noir fleuve des morts.

On peut comparer la réaction d'Hippolyte au discours de Phèdre (II, 5) :

..... Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux ?

(vers 663-664) avec celle de son prototype dans la tragédie de Bidar (II, 2) :

Avez-vous oublié que je suis Hippolyte ?

et même avec celle du Crispe de Grenaille (III, 2) devant Fauste :

Il me souvient toujours de qui vous êtes femme.

Phèdre, dans le monologue de sa déclaration, s'écrie (vers 702) :

La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte ;

Fauste, dans l'œuvre de Tristan L'Hermite, avait dit (I, 1) :

..... J'ose aimer le fils, étant femme du père ?

La pensée de Phèdre, acte III, scène I :

Moi régner ! Moi ranger un Etat sous ma loi,
Quand ma faible raison ne règne plus sur moi !
Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire !
Quand sous un joug honteux à peine je respire !
(v. 759-762)

est pareille à celle qu'on trouve dans l'*Antiochus* de Th. Corneille (I, 1) ;

De quel front accepter les droits du diadème,
Si je n'ai pas appris à régner sur moi-même ?
Et par quelle âpre soif du vain titre de roi,
Prendre un empire ailleurs que je n'ai pas sur moi ?

Mesnard (vol. III, p. 349) remarque comment Racine s'est rencontré (III, 1, vers 789-790) avec Gilbert dans sa traduction de Sénèque, dans les vers suivants :

Racine :

ŒNONE : Il a pour tout le sexe une haine fatale.
PHÈDRE : Je ne me verrai point préférer de rivale.

Gilbert (III, 1) :

PHAEDRE : Pour toutes sa froideur, sa haine sont égales.
ACHRISE : Tant mieux, vous n'aurez point à craindre de rivales.

Miss Pellet a fait remarquer qu'Achrise, dans l'œuvre de Gilbert, pose des questions à Phaëdre, pareilles à celle posée par Œnone à l'acte III, scène 3 (v. 883) :

De quel œil voyez-vous ce prince audacieux ?

La réponse de Phèdre (v. 884) :

Je le vois comme un monstre effroyable...

évoque la phrase de Fauste, qui, dans la tragédie de Tristan (I, 1), dit en parlant de son amour :

C'est un monstre effroyable.

Pour rassurer Phèdre, quand elle lui propose d'accuser Hippolyte, Œnone lui rappelle (v. 901) qu'

Un père en punissant, Madame, est toujours père.

Racine se serait-il rappelé, en écrivant ce vers, la recom-

mandation de Fauste à Constantin. dans la tragédie de Grenaille (III, 7) :

C'est le crime d'un fils, donc punissez-le en père ;

ou l'affirmation de Pauline, dans le *Polyeucte* de Corneille (V, 3, v. 1619)

Un père est toujours père,

aurait-elle été présente à son esprit ?

Miss Pellet rapproche du vers 969 de Racine, prononcé par Thésée (III, 5) :

D'un perfide ennemi j'ai purgé la nature,

ces autres de Gilbert (II, 1), prononcés par Pithée :

.....N'es-tu pas vainqueur
De ce fier ennemy qui ravageoit nos terres,
.....
D'assassins, de voleurs, il a purgé l'Attique.

Elle compare aussi avec ce dernier vers celui du Thésée de Racine à la scène 2 du quatrième acte (v. 1065-1066) :

..... mon courage
D'infâmes assassins nettoya ton rivage.

De ce même vers (969) de Racine et de cet autre (1046)

...brigands dont j'ai purgé la terre,

on peut rapprocher ces vers de l'*Ariane* de Th. Corneille (II, 1), où Ariane dit de Thésée :

De cent monstres par lui l'univers dégagé
Se voit d'un mauvais sang heureusement purgé.

Les vers 1069-1070 de Racine prononcés par Thésée :

Dans les longues rigueurs d'une prison cruelle
Je n'ai point imploré ta puissance immortelle,

ont une ressemblance de forme, aussi bien que de pensée, avec ces vers d'*Hercule Mourant* (IV, 2) de Rotrou :

J'ai toujours dû ma vie à ma seule défense,
Et je n'ai point encore imploré ta puissance...
Quand j'ai, dans les enfers, affronté la mort même,
Je n'ai point réclamé ta puissance suprême.

Dans ce quatrième acte, scène 2. Mesnard signale (vol. III, p. 367) le vers d'Hippolyte (v. 1090) :

Approuvez le respect qui me ferme la bouche,

pour remarquer la « légère ressemblance de forme » que lui porte le vers de Gilbert, prononcé par Achrise (III, 1) :

Possible qu'avec vous le même soin le touche,
Qu'un respect paternel lui fait fermer la bouche.

Mesnard aussi compare la façon dont Thésée tourne contre son fils les arguments de celui-ci dans sa défense, avec le procédé semblable du Thésée de Gilbert, en remarquant que rien de pareil ne se trouve dans Euripide ni dans Sénèque. Pour les vers d'Hippolyte :

Chargé du crime affreux dont vous me soupçonnez,
Quels amis me plaindront quand vous m'abandonnez ?
(vers 1143-1144)

et la réponse de Thésée, Mesnard croit à un emprunt direct de Racine à Euripide, plutôt qu'à ces vers de Gilbert, qu'il cite (vol. III, p. 370) :

HYPOLITE : Si je suis exilé pour un crime si noir,
Hélas ! qui des mortels me voudra recevoir ?
Je serai redoutable à toutes les familles :
Aux frères pour leurs sœurs, aux pères pour leurs
[filles.
Où sera ma retraite en sortant de ces lieux ?
THÉSÉE : Va chez les scélérats, les ennemis des Dieux,
Chez les monstres cruels, assassins de leurs mères,
Chez ceux qui sont souillés de meurtres, d'adultères :
Ceux-là te recevront.

On pourrait aussi rapprocher de la réponse d'Hippolyte :

..... cependant Phèdre sort d'une mère,
Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien,
(Vers 1150-1152.)

ce vers de Pithée au deuxième acte, scène 1, de la tragédie de Gilbert :

Phaedre est d'une race aisément embrasée,
(signalé par Miss Pellet).

J. Jarry fait mention d'un vers de Rotrou qui ressemble beaucoup à celui de Phèdre, apprenant à Enone l'amour d'Hippolyte (IV, 6, vers 1224) :

Aricie a trouvé le chemin de son cœur.

C'est un vers d'*Agesilan* (II, 5) :

Sait trouver..... le chemin de son cœur.

Th. Corneille a un vers pareil dans *Ariane* (II, 7) :

Vous trouverez bien mieux le chemin de son cœur.

Plus loin, dans la même scène, Phèdre parle :

.....des crimes peut-être inconnus aux enfers ! (vers 1284)

Dans la tragédie de Garnier, c'est Thésée qui, dans son dernier monologue, acte V, s'accuse d'avoir :

Faict un mal dont l'enfer auroit mesmes horreur.

(Cf. L. Pinvert, note (165) sur *Hippolyte*.)

Le langage d'Hippolyte (vers 1374, V, 1) est dans le goût précieux du siècle :

Quand je suis tout de feu, d'où vous vient cette glace ?

On peut y rapprocher cependant ce vers de Gilbert (V, 2) :

• Soyez pour lui de feu, soyez pour moi de glace,

et encore ceux de Tristan (II, 1) :

Chrispe, dois-je.

... devenir toute de flamme

Pour celui qui paraît tout de glace pour moi ?

C'est le Pr. H. C. Lancaster qui le premier a remarqué que la question posée par Thésée à Théràmène (V, 6, v. 1488) :

Qu'as-tu fait de mon fils ?

répète mot pour mot celle de Constantin à Fauste (V, 6) de la tragédie de Tristan. Le messager de La Pinelière annonce la mort d'Hippolyte (V, 1) en disant, ainsi que Théràmène (vers 1492) :

Hippolyte n'est plus.

Le récit de Théràmène commençant par :

A peine nous sortions des portes de Trézène (vers 1498)

rappelle un peu le début du récit de La Pinelière :

A peine ayant sorti de la Cité d'Athènes (V, 1).

Le silence des gardes qui accompagnent Hippolyte hors de la ville est un élément imité peut-être de ce vers du récit semblable dans le *Bellérophon* de Quinault (1), (V, 4) :

Nous marchions au grand pas, dans un profond silence.

Le

monstre furieux

au vers 1516 est une expression déjà employée par Bidar dans son récit. Mesnard (vol. III, p. 389) compare avec cette partie du récit de Racine (vers 1515-1516) le mouvement des vers correspondants de Garnier, et la version de Gilbert.

(1) Les analogies entre le récit de Théràmène et le récit de Timante et de Proetus dans le *Bellérophon* de Quinault sont relevées par M. E. GROS, *Philippe Quinault*, p. 333.

Racine :

L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi les flots d'écume, un monstre furieux.

Garnier :

Elle bout, elle écume, et suit en mugissant
Le monstre qui se va sur le bord élançant.

Gilbert :

L'onde s'enfle ; on la voit largement écumer.

Il y a lieu de signaler ici le poème ou « idylle » de Tristan L'Hermite sur *La Mort d'Hypolite*, publié en 1637. Ce poème présente surtout des analogies avec le récit de La Pinelière, mais quelques vers, pour la forme, annoncent celui de Racine. Par exemple :

Ses longs mugissements font trembler le rivage (v. 1521)

ressemble assez à ces vers de Tristan :

Une surprenante horreur
Fait trembler toute la rive.

On peut y rapprocher également le vers de Gilbert :

De son mugissement le rivage frémit.

Cette expression, tant reprochée à Racine (v. 1524) :

Le flot, qui l'apporta, recule épouvanté,

s'inspire peut-être de celle de Tristan :

... des flots qui s'étonnent
De l'hoste qu'ils ont produit.

Racine (v. 1527, 1529) :

Hippolyte lui seul.
Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre...

Quinault, dans son récit du combat entre Bellérophon et le monstre (*Bellérophon*, V, 4) souligne aussi le courage de son héros et indique la façon dont il attaque son ennemi :

Le seul Bellérophon, ferme dans ce danger,

 il l'attaque avec un dard lancé.

Rapprochons aussi du vers 1529 de Racine le vers correspondant de Gilbert, et de Bidar. Le premier a écrit :

Vostre généreux fils prend un dard à l'instant ;

le second :

Il lance son dard sur cette horrible masse.

Ce détail du dard lancé contre le monstre par Hippolyte ne se trouve ni dans le récit d'Euripide ni dans celui de Sénèque.

Mesnard signale aussi (vol. III, p. 390) les vers 1535-1536 de Racine :

La frayeur les emporte ; et sourds à cette fois
 Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix

pour leur comparer les vers correspondants de Garnier et de Gilbert. Garnier a écrit :

La frayeur les maîtrise, et quoiqu'il s'évertue,
 Il ne leur peut ôter cette crainte têtue. (Acte V.)

Gilbert s'exprime ainsi :

La bride ni sa voix ne leur sert plus de loi (V. 4.)

Ajoutons à cette liste les vers de Bidar (V, 3) qui se rapprochent assez de ceux de Racine :

.....et pressez de peur
 Ils ne connaissent plus maître, ni conducteur.

Tristan écrit dans son *Idylle* :

La parole de leur Maistre
Ne les sçauroit assurer.

La ressemblance existant entre la fin du récit de Racine et celui de Bidar n'a pas manqué non plus de frapper Mesnard (cf. vol. III, p. 393). Du vers 1560 :

Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain,

on peut rapprocher ces vers de Bidar (V, 3) :

Ce prince avec effort ouvre enfin la paupière,
Et tournant dessus moi la mourante lumière
Qui reste dans ses yeux.....

Bidar aussi rapporte les dernières paroles du héros, qui expire, dans sa tragédie, ainsi que dans celle de Racine, sans achever sa pensée.

Dans la dernière scène de Racine (V, 7 vers 1623-1624), Phèdre reconnaît ainsi sa culpabilité ;

C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux
Osai jeter un œil profane, incestueux.

L'héroïne de La Pinelière s'était accusée (V, 3) dans ces mots :

C'est moy, c'est moy cruel, de qui la flamme impure
A conçu ce forfait horrible à la nature.

De l'accusation de Phèdre contre Œnone (v. 1626),

La détestable Œnone a conduit tout le reste

Mesnard (vol. III, p. 396) rapproche les vers de Gilbert (V, 5) :

Achrise, Achrise seule a causé ses malheurs...
Ne pouvant le corrompre, elle osa l'accuser.

Ces rapprochements de textes, s'ils ne prouvent pas un lien direct entre Racine et ses prédécesseurs, établissent du moins que souvent sa pensée coïncidait avec la leur, ou s'exprimait dans les mêmes termes. Il faut constater avec regret que nos recherches en vue d'établir définitivement que Racine avait lu les œuvres de ses devanciers, ont abouti à un résultat négatif. Il n'est fait aucune mention de tragédies ou d'œuvres dramatiques contemporaines dans les catalogues que nous possédons des livres ayant appartenu à Racine.

Vu, le 31 janvier 1939.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS :

J. VENDRYES

VU ET PERMIS D'IMPRIMER,

Le Recteur de l'Académie de Paris :

G. ROUSSY

BIBLIOGRAPHIE

A. — 1. TEXTES ÉTUDIÉS (par ordre chronologique).

- EURIPIDE, *Hippolyte Porte-Couronne* ; *Théâtre d'Euripide*, t. IV, traduction de H. Berguin. Paris, Garnier frères, 1935, in-16.
- SÉNÈQUE, *Hippolyte. Théâtre de Sénèque*, t. I, édité et traduit par Maurice Mignon. Paris, Garnier frères, 1935, in-16.
- Deux rédactions de l'Ystoire des Sept Sages de Rome*, éditées par Gaston Paris. Paris, 1876, in-8°.
- La Châtelaine de Vergi*, publiée par G. Raynaud, revue par L. Foulet, Paris, libr. ancienne H. Champion, 1921, in-16°, VIII-36 p.
- ROBERT GARNIER, *Hippolyte. Œuvres complètes* de Robert Garnier, avec notice et notes par Lucien Pinvert, t. I. Paris, Garnier frères, 1923, in-16.
- JEAN AUVRAY, *L'Innocence Découverte, tragi-comédie*, publiée avec *Le Banquet des Muses*, Rouen, D. Ferrand, 1628, in-8°.
- GUÉRIN DE LA PINELIÈRE, *Hippolyte*, Paris, A. Sommaville, 1635, in-8°, pièces limin., et 112 p.
- FRANÇOIS DE GRENAILLE, *L'Innocent Malheureux, ou la Mort de Crispe*, Paris, J. Paslé, 1639, in-4°, pièces limin. et 127 p.
- TRISTAN L'HERMITE, *La Mort d'Hippolyte*, idylle, 1637. Publiée dans *Les Vers Héroïques*, Paris, J. B. Loyson, 1648, in-4°.
- *La Mort de Chrispe, ou les Malheurs domestiques du Grand Constantin*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1645, in-4°.
- Nouvelle édition. Texte collationné sur les meilleures éditions publiées du vivant de l'auteur par Edmond Girard. Maison des poètes, Paris, 1904, in-16°.
- GABRIEL GILBERT, *Hypolite ou Le Garçon Insensible*, tragédie. Paris, Augustin Courbé, 1647, in-4°.
- MATHIEU BIDAR, *Hippolyte*, Lille, Balthasar Le Francq, 1675, in-12, trois feuillets liminaires et 78 p.
- JACQUES PRADON, *Phèdre et Hippolyte*, Paris, Jean Ribou, 1677, in-12.
- JEAN RACINE, *Phèdre*. La première édition est parue à Paris, chez Claude Barbin, 1677, in-12.

L'édition consultée est celle des « Grands Ecrivains de la France ». *Œuvres de J. Racine*, nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions..., etc., par M. Paul Mesnard. Paris, L. Hachette, 1865-1873, 9 vol. in-8°, voir vol. III.

Autres éditions utilisées :

- Luneau de Boisjermain, Paris, L. Cellot, 1786, vol. IV, in-8°.
- De La Harpe, Paris, H. Agasse, 1807, vol. IV, in-8°.
- Petitot, Paris, impr. de A. Belin, 1813, vol. III, in-8°.
- Saint-Marc Girardin (continuée par Louis Moland), Paris, Garnier frères, 1875, vol. IV, in-8°.
- Paul Albert, Paris, Jousset, 1878, vol. II, in-8°.
- N. M. Bernardin, Paris, Delagrave, 1822, vol. IV, in-18.
- D. Mornet (édition de *Phèdre*), Paris, Mellottée, 1934, in-16 (Les Grands auteurs français).
- Maurice Rat, Paris, Garnier, 1937, in-8°.
- L'Abbé S. J. PELLEGRIN, *Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique, musique de Rameau. Paris, impr. de J.-B.-C. Ballard, 1733, xx-52 p., in-4°.
- RICCOBONI fils et ROMAGNESI, *Hipolite et Aricie*, parodie toute en vaudevilles, 30 nov. 1733 (B. N. : Fonds français, 9334 (3374)).
- CHARLES FAVART et PARMENTIER, *Hipolyte et Aricie*, parodie nouvelle. Paris, V^e Delormel, 1742, in-8°, 50 p.
- F.-B. HOFFMANN, *Phèdre*, tragédie lyrique. Paris, P. R. C. Ballard, 1786, in-8°, vi-64 p.
- MICHEL DE CUBIÈRES-PALMÉZEAUX, *Hippolyte*, Paris, M^{me} Masson, 1805, in-8°.
- H. BLANC, DU FUGERET, *Phèdre*, tragédie en un acte ; parodie du cinquième acte de celle de Racine, dans l'*Echo des Alpes*. Paris, Lefebvre, 1825, in-12°, 132 p.
- L.-A. BOUTROUX, de Montargis, *Pèdre et Polyte*, parodie de la tragédie de *Phèdre* de Racine. Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1837, in-8°, 16 p.
- LOUIS MARGUÉRY, *Le Fils de Thésée*, opéra-bouffe en un acte. Aix, A. Makaire, 1864, in-12, 27 p.
- EMILE ZOLA, *La Curée*, Paris, 1872, in-12.
- *Rentée*, Paris, 1887, in-12.
- ALEXANDRE WEILL, *La nouvelle Phèdre*, drame de famille. Paris, P. Dupont, 1889, in-18 Jésus, xiv-308 p. (Bibliothèque Sainte-Geneviève, cote Δ585494).
- JULES BOIS, *Hippolyte Couronné*, Paris, E. Fasquelle, 1904, in-8°, xi-169 p.
- PAUL REBOUX et CHARLES MULLER, *La Marâtre en Folie. A la manière de...* Troisième série, Paris, Bernard Grasset, 1913, in-16.
- HENRI DEBERLY, *Le supplice de Phèdre*, Paris, N. R. F., 1926 ; in-8° couronne de 253 pp.

A. — 2. TEXTES LUS.

PLUTARQUE, *Les Vies des Hommes Illustres, Thésée. Hippolyte*, et annotations dans *Les Tableaux de Philostrate*, traduits par Blaise de Vigenère. Paris, A. Langelier, 1597, in-4°.

- OVIDE, *Les Héroïdes*, quatrième épître.
 DJAMI, *Youssouf et Zuleikha*, traduit par Auguste Bricteux, Paris, librairie orientaliste Paul Geuthner, 1927, in-8°.
 MARIE DE FRANCE, *Lai de Lanval et Lai de Graelent*.
 OTTAVIANO ZARA, *Hippolito*, tragedia. Padoa, 1558, in-8°.
 GIO. PAOLO TRAPOLINI, *Thesida*, tragedia. Padoa, 1576, in-8°.
 FRANCESCO BOZZA, *Fedra*, tragedia, Vinegia, 1578, in-8°.
 LOPE DE VEGA, *El Perseguido*, 1604. (Edicion de la Academia Española, tomo XV, 1913.)
 PHILIPPE QUINAULT, *Bellérophon*, Paris, Guillaume de Luyne, 1671, in-12.

B. — OUVRAGES GÉNÉRAUX CONSULTÉS.

1. Sur le thème dans l'antiquité.

- A. et M. CROISSET, *Histoire de la littérature grecque*. Paris, E. Thorin et A. Fontenoing, 1887-1889, 5 vol. in-8° ; voir vol. III.
 L. MÉRIDIÉ, *Hippolyte d'Euripide, étude et analyse*. Paris, Mellotée, 1938, in-8°.
 M. PATIN, *Etudes sur les Tragiques Grecs*, t. II, Paris, Hachette, 1842, in-8°.
 LOUIS SÉCHAN, « La Légende d'Hippolyte dans l'antiquité », dans la *Revue des Etudes Grecques*, t. 24, p. 105-151.
 A. WILLEM, *Melpomène, Histoire de la tragédie grecque*. Liège et Paris, Les Belles-Lettres, 1932, in-8°.
 LÉON HERMANN. *Le Théâtre de Sénèque*, Thèse présentée pour le doctorat ès lettres ; Paris, Les Belles-Lettres, 1924, in-8°.
 D. NISARD, *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, t. I, Paris, Hachette, 1888 (5^e éd.), in-8°.

2. Sur le thème dans la littérature française du moyen âge.

- BÉDIER et HAZARD, *Histoire de la Littérature française illustrée*.
 I. Paris, Larousse, 1923, 2 vol. in-folio.
 KILLIS CAMPBELL. *The Seven Sages*. Boston, Grinn and Co, 1907, in-8°. Voir l'introduction.
 E. LORENZ, *Die Kastellanin von Vergi in der Literatur Frankreichs, Italiens, der Neiderlande, Englands und Deutschlands*. Halle, C. A. Kaemmerer, 1909, in-8°.
 GASTON PARIS, *Mélanges de Littérature française du Moyen Age*. Paris, H. Champion, 1910, in-8°.

3. Sur le thème dans le théâtre des XVI^e et XVII^e siècles.

- A. d'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, Firenze, successori de Monnier, 1877, 2 vol., in-12°.
 CH. BABAULT, *Annales Dramatiques*, Paris, Babault, 1808-1812, 9 vol. in-8°.

- P. F. G. DE BEAUCHAMPS, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, Prault père, 1735, in-4°.
- Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, catalogue... rédigé par P. L. Jacob (Paul Lacroix). Paris, Administration de l'« Alliance des Arts », 9 parties en 6 volumes, 1843-1845.
- RENÉ BRAY, *La Formation de la Doctrine Classique*, Paris, libr. Hachette, 1927, in-8°.
- F. BRUNETIÈRE, *Les Epoques du Théâtre français* (1623-1850), Paris, C. Lévy, 1892, in-16.
- CREIZENACH, *Geschichte des neuren Dramas*, vol. II, Halle, N. Niemeyer, 1901, in-8°.
- EMILE FAGUET, *La Tragédie française au XVI^e siècle*. Paris, Hachette, 1883, in-8°.
- E. GROS, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*. Paris et Aix. E. Champion, 1926, in-4°.
- H. CARRINGTON LANCASTER, *French Tragi-comedy*. Baltimore, J. H. Furst, 1907, in-8°.
- *Mémoire de Mahélot*. Publié par H. C. Lancaster, Paris, E. Champion, 1920, in-8°, 159 p., fac.-similé.
- *A History of French Dramatic Literature in the XVIIIth century*. Baltimore, John Hopkins Press ; Paris, Les Presses Universitaires, 1920-1928. Paris I and II, each 2 vol. in-8°.
- GUSTAVE LANSON, « Etudes sur les origines de la tragédie classique en France », *Revue d'Histoire Littéraire*. 1903.
- *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris, Hachette, 1920, in-8°.
- M. MAGENDIE, *La Politesse Mondaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 1926, in-8°.
- *Le Roman Français au XVII^e siècle*. Paris, E. Droz, 1932, in-8°.
- PIERRE MÉLÈZE, *Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV*. Paris, E. Droz, 1934, in-4°.
- *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV*. 1659-1715. Paris, E. Droz, 1934, in-4°.
- Le chevalier de MOUHY, *Abrégé de l'Histoire du Théâtre français*. Paris, L. Jorry, 1780, 4 vol. in-8°.
- Les Frères PARFAICT, *Histoire du Théâtre français*. Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1735-1749, 15 vol. in-12.
- Abbé J. DE LA PORTE, *Anecdotes dramatiques*. Paris, V^e Duchesne, 1775, 3 vol.
- Registre de La Grange*, Archives de la Comédie-Française, publiés par E. Thierry. Paris, J. Claye, 1876, in-4°.
- L. RICCOBINI, *Histoire du Théâtre Italien*, I. Paris, A. Cailleau, 1731, 2 vol. in-8°.
- E. RIGAL, *De Jodelle à Molière*. Paris, Hachette. 1911, in-16.
- SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*. Edition documentaire établie par R. L.

- Doyon et Ch. Marchesné. Paris, La Connaissance, 1925-1932, in-4°.
- II. SCHMITZ, *Die Bearbeitung der Phædra-Hippolytossage durch die französischen Dichter vor Racine*. Leipzig, Buchhandlung Gustav Fock, 1915 (Christie Library de l'Université de Manchester, côte S 72, 841.09).
4. *Sur le thème dans la littérature des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles*.
- V. B. GRANNIS, *Dramatic parody in eighteenth-century France*. New-York, Institute of French Studies, 1931, in-16.
- H. L. NOSTRAND, *Le Théâtre Antique et à l'Antique de 1840 à 1900*. Paris, E. Droz, 1934, in-4°.
- H. TALVARD et J. PLACE, *Bibliographie des auteurs modernes*. Paris, Chronique des Lettres françaises, 1930-1938.

C. — OUVRAGES CONSULTÉS SUR AUTEURS PARTICULIERS.

1. Avant Racine.

Robert Garnier.

- S. BERNAGE, *Etude sur Robert Garnier*, thèse. Paris, Delalain frères, 1880, in-8°.
- H. DHOM, *Welches ist das Verhältnis von Garniers Hippolyt zu seinen Quellen ?* Schweinfurt, F. J. Reichardt, 1889, in-8°.
- O. MYSING, *Robert Garnier und die antike Tragödie*. Leipzig Reudnitz, Druck von O. Schmidt, 1891, in-8°.

Jean Auvray.

- L. LOVIOT, *Etudes de bibliographie littéraire, Auteurs et Livres anciens*. Paris, Fontemoing, 1917, in-8°.

François de Grenaille.

- G. CLÉMENT-SIMON, *François de Grenaille, sieur de Chateaunnières ; notice biographique et bibliographique*. Paris, 1895 (Extrait du *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, t. XVII).

Tristan L'Hermite.

- N. BERNARDIN, *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite*. Paris, A. Picard et fils, 1895, in-8°.

Gabriel Gilbert.

- E. J. PELLET, *A Forgotten French Dramatist, Gabriel Gilbert*. Baltimore, The John Hopkins Press ; Paris, Les Presses Universitaires de France (John Hopkins Studies in Romance literatures and languages, vol. XIII), 1931, in-8°.

Jacques Pradon.

- T. W. BUSSOM, *Pradon, his life and dramatic works*. Paris, E. Champion, 1922, in-8°.

2. Sur Racine.

- PAUL BONNEFON, « La bibliothèque de Racine ». *Revue d'Histoire littéraire*, 1898, pp. 169-219.
- J. COUSIN, « Phèdre n'est point janséniste » et « Phèdre n'est point incestueuse ». *Revue d'Histoire littéraire*, 1932.
- M^{me} DUSSANE, « Les héroïnes de Racine », dans *Le Comédien sans paradoxe*. Paris, Plon, 1933, in-16.
- G.-H. GIFFORD, « L'inceste dans Phèdre », *Revue d'Histoire littéraire*, 1932.
- J. GIRAUDOUX, *Jean Racine*, Paris, Grasset, 1932, in-8°.
- H. JACOBET, « L'inceste dans Phèdre », *Revue d'Histoire littéraire*, 1931.
- ERNEST JOVY, *La Bibliothèque des Racine*. Paris, 1933, in-8°, 15 p.
- JULES LEMAITRE, *Jean Racine*. Paris, C. Lévy, 1908, in-16.
- THIERRY MAULNIER, *Racine*. Paris, Alexis Redier, 1935, in-16.
- FRANÇOIS MAURIAC, *La Vie de Jean Racine*. Paris, Plon, 1928, in-16.
- G. MICHAUT, *Sur la « Phèdre » de Racine*. Fribourg, impr. catholique, s. d., in-8°.
- P. MOREAU, « A propos de l'inceste de Phèdre ». *Revue d'Histoire littéraire*, 1934.
- C. MUELLER, *Die « Phädra » Racines*, Quellenstudie und Auseinandersetzung mit bisherigen Kritik. Leipzig, 1936, in-8°.
- LOUIS RACINE, *Remarques sur les tragédies de Racine*. Amsterdam, M. M. Rey ; Paris, Desaint et Saillant, 1752 ; 3 vol. in-12.
- *Catalogue des livres de feu M. Racine* (Jean-Baptiste). Paris, 1775 (B. N. Cote Δ 3333).
- P. ROBERT, *La Poétique de Racine*. Paris, Hachette, 1890, in-8°.
- A. W. SCHLEGEL, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*. Paris, Tourneisen fils, 1807, in-8°.
- (SUBLIGNY), *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et d'Hippolyte*. Paris, Ch. de Sercy, 1677, in-12.
- F. J. TANQUERAY, « Le Jansénisme et les tragédies de Racine », *Revue des Cours et Conférences*, 38^e année, nos 1, 2, 4, 5.

3. Après Racine.

L'Abbé Pellegrin.

- E. DE BRICQUEVILLE, *Un librettiste au siècle dernier, l'abbé Pellegrin*. Avignon, Seguin frères, 1877, in-8°, 15 p.

Ch. Favart.

- A. IACUZZI, *The European vogue of Favart*. New York, Institute of French Studies, 1932, in-16.

M. de Cubières-Palmézeaux.

- CHARLES MONSELET, *Les Oubliés et Dédaignés, figures littéraires de la fin du XVIII^e siècle*. Paris, Bachelin-Deflorame, 1885, in-16.

Alexandre Weill.

ROBERTTER DREYFUS, *Alexandre Weill, ou le prophète du Faubourg Saint-Honoré*. Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1907, in-8°.

Jules Bois.

PAUL FLAT, compte rendu d'*Hippolyte Couronné*, dans la *Revue Bleue*, I, 1905, pp. 413-415.

Henri Deberly.

Pour des comptes rendus sur *Le Supplice de Phèdre*, voir :

JOHN CHARPENTIER, *Mercure de France*, 1^{er} février 1927, vol. 193, pp. 666-669.

G. MARCEL, *Nouvelle Revue Française*, janvier 1927, 14^e année, p. 124.

ROBERT DE SAINT-JEAN, *Revue hebdomadaire*, 1926, 6 ; pp. 484-488.

INDEX

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

A

AGATHON, 9.
ALBERT (P.), 114, 119 n., 121 n.
ANCONA (A. d'), 13 n.
APOLLODORE, 75 n.
APPIEN, 14 n.
ARIOSTE, 21.
ARISTOTE, 28, 83.
ARNAULD (A.), 114.
AUVRAY (Jean), 34-6.

B

BATAILLE (Henry), 137.
BÉDIER (J.), 18 n.
BERGUIN (H.), 119 n., 121 n.
BERNAGE (S.), 22, 29, 120 n.
BERNARDIN (N.), 47 n., 49, 50 n.,
54, 55, 56, 93.
BERNHARDT (Sarah), 132.
BIDAR (Mathieu), 51 n., 52 n, 71-83,
87-8, 90, 92-3, 95, 98, 100-103,
105-106, 108-109, 111-114, 123,
133, 140, 143, 147, 152, 154, 155.
BLANC, DU FUGERET (H.), 130.
BOIS (Jules), 135, 136, 138.
BONNEFON (P.), 115 n.
BOUTROUX DE MONTARGIS (L.-A.),
130.
BOZZA (Francesco), 22 n., 62, 63,
104, 145.
BRICTEUX (A.), 15 n.
BRUNETIÈRE (F.), 7, 107 n.
BUSSOM (T.-W.), 83 n., 86 n.

C

CALLIMAQUE, 9.
CAMPBELL (Killis), 15 n.
CASTEL (L.), 128, 129.
CAUSSIN (père), 18 n., 46, 47.
CESARI (A.), 15 n.
CHAMPMESLÉ (La), 93.
CHASSANG (A.), 13 n.

CLÉMENT-SIMON (G.), 47 n.
CORNEILLE (Pierre), 37, 61, 64, 149.
CORNEILLE (Th.), 14 n., 74, 78, 79,
148, 149, 151.
CREIZENACH, 13 n.
CRITIAS, 5.
CUBIÈRES-PALMÉZEAUX (M. de), 129,
130, 136, 138, 141.

D

DANTE, 41.
D'AUBIGNAC (abbé), 74.
DE BAUTRU, 37, 38 n.
DEBERLY (Henri), 137, 138, 144.
DEBIÈVRE (E.), 72 n., 77.
DE BROSSÉ, 14 n., 64.
DE VISÉ (D.), 95 n.
DHOM (H.), 29.
DJAMI, 15.
DOLCE (Lodovico), 14, 21 n.
DREYFUS (R.), 135.
DU FAYOT, 74.
DU SOUHAIT, 18.

E

ELISABETH D'ESPAGNE, 21.
ESMEIN (A.), 65 n.
EURIPIDE, 1, 5, 6, 8-14, 26, 33, 35,
38-9, 52, 60, 62, 75, 84, 91, 94-5,
102, 104-107, 110, 111, 119-121,
123, 125, 128-9, 135-7, 139, 141,
144, 150, 154.

F

FAGUET (Émile), 27, 33, 135.
FAVART (Ch.), 126, 127.
FIRDUSI, 15.
FLAT (Paul), 136.

G

GARNIER (Robert), 14, 20-36, 39,
40, 42, 57, 60, 61, 63, 70, 82, 87,
92, 100, 101, 104, 106, 108-111,

113, 116, 120 n., 122-3, 139, 140,
143, 146, 151-4.
GILBERT (Gabriel), 51 n., 52, 55-6,
58-72, 74-9, 81-3, 85-7, 90, 92,
94, 99-102, 104-6, 108-111, 113-
115, 117, 123, 127, 133-4, 139,
140, 142-155.
GIRAUDOUX (Jean), 123 n., 141.
GRENAILLE (François de), 46-52,
54, 57, 61-2, 81 n., 87, 97, 101-
2, 105, 112, 114, 123, 140, 147,
149.
GRIAEUS, 14 n.
GROS (Etienne), 14 n., 64 n., 75 n.
87 n., 90, 98 n., 103, 107, 115,
152 n.

H

HARDY (Alexandre), 35.
HAUTGALION (sieur de), 37.
HENRI II, 21.
HERBERS, 16, 17.
HERRMAN (L.), 10 n.
HOFFMAN (F.-B.), 127, 128.
HORACE, 10.

I

INNOCENT VIII (pape), 13.

J

JARRY (J.), 144, 147, 151.
JODELLE (E.), 23.

K

KNIGHT (R. C.), 39 n., 122 n.

L

LANCASTER (H. Carrington), 34 n.
35, 36 n., 37 n., 38, 41, 43 n., 45.
47 n., 50 n., 58 n., 152.
LANSON (G.), 1, 122.
LA PINELIÈRE (Guérin de), 36-45,
47, 52, 57, 61, 63, 70, 75, 82, 87,
100, 101, 106, 108-110, 113, 120 n.,
123, 139, 140, 152-3, 155.
LEBÈGUE (R.), 14 n.
LEMAÎTRE (J.), 107.
LEMOINE, 127.
LOISELEUR-DESLONGCHAMPS (A.), 16.
LOPE DE VEGA, 19, 54.
LORENZ (E.), 18 n.
LOVIOT (L.), 34 n.
LYCOPHRON, 9.

M

MALLARMÉ (Stéphane), 132.

MARGUERITE DE NAVARRE, 18.
MARGUÉRY (L.), 130.
MAULNIER (T.), 93, 107, 108 n.,
109 n.
MÉRIDIÉ (L.), 3, 4, 8, 9.
MESNARD (Paul), 39, 83 n., 92 n.,
105 n., 119 n., 143-4, 148, 150,
152, 154-5.
MICHAUT (G.), 107.
MOLIÈRE, 56.
MONSELET (Ch.), 130.
MORLOT (E.), 133.
MULLER (Ch.), 137.

N

NICOLAS DE VERNULZ, 7.
NOSTRAND (H.-L.), 130 n., 134 n.

O

OVIDE, 9, 11, 143.

P

PAGÈS DU TARN, 130, 131, 134 n.,
138.
PARIS (Gaston), 17.
PARMENTIER, 126.
PATIN (M.), 9.
PAUSANIAS, 4, 17.
PELLEGRIN (abbé S. J.), 125-7.
PELLET (E.-J.), 58-9, 61, 65-7, 69,
70, 103, 115, 142, 145, 146-8, 151.
PETIT DE JULLEVILLE, 23 n.
PETITOT (C.-B.), 10, 115.
PHILOSTRATE, 86, 115.
PICIO DA MONTEVARCHI (F.), 13.
PINVERT (L.), 21, 146, 151.
PLUTARQUE, 14 n., 24, 61.
PRADON (Jacques), 44, 51 n., 52 n.,
71, 82-91, 92 n., 93-5, 99, 103,
106, 108, 111, 115, 133, 140.

Q

QUINAULT (Philippe), 5 n., 14 n., 74,
76-78, 86 n., 87, 90, 98, 102-3,
106-7, 114-5, 117 n., 152, 154.

R

RACINE (Jean), 1, 19, 45, 51 n., 52,
55-6, 64 n., 71, 74, 77-9, 82-6, 90-
123, 125-130, 133, 134, 136-8, 140-
156.
RACINE (Louis), 115 n.
RAMEAU (J.-P.), 125.
REBOUX (Paul), 137.
RIARIO (cardinal Raphaël), 13.
RIBOU (Jean), 92 n.

RICCOBONI (fils), 126.
 RICCOBONI (Louis), 22, 62 n.
 RIGAL (E.), 22-3.
 ROMAGNESI, 126.
 ROTROU (Jean de), 45, 144, 147,
 150, 151.

S

SAINT-AUGUSTIN, 123.
 SAINT-HUBERTI (M^{me}), 128.
 SAINT-JEAN (Robert de), 137.
 SANTA MARIA (Andrea), 22 n., 62 n.
 SCHMITZ (H.), 15 n.
 SÉCHAN (L.), 3, 4 n., 5, 6, 9, 10 n.,
 14, 24.
 SEGRAIS (Jean Regnaud de), 58 n.,
 146.
 SÉNÈQUE, 1, 10-14, 22-3, 25-9, 33-5,
 38-41, 43-4, 47, 51-2, 57, 60, 70,
 75-6, 82, 84, 94-5, 97-9, 101, 104-6,
 110-111, 119, 120, 122-3, 127,
 135, 137, 139, 140, 146, 148, 150,
 154.
 SOPATER, 9.
 SOPHOCLE, 5, 6, 11.
 STACE, 9.
 STEPHONIUS, 47.
 SUBLIGNY, 95 n.

SUCHIER, 16, 17.
 SULPICIUS VERULANUS, 13.

T

TANQUEREY (F. J.), 118.
 TESSONERIE (Gillet de la), 14 n., 64.
 TIPPING (W. M.), 58 n.
 TRAPOLINI (Gio. Paolo), 14, 22 n.,
 62.
 TRISTAN L'HERMITE, 46, 52-58, 61-2,
 65, 78, 94 n., 102-4, 106, 114, 116,
 123, 140, 144, 147-8, 152-3, 155.

V

VALÈRE-MAXIME, 14 n.
 VIGENÈRE (Blaise de), 115.
 VINAVER (E.), 122 n.
 VIRGILE, 9, 114, 115.

W

WEILL (Alexandre), 135, 138.
 WILLEM (A.), 3 n., 5 n., 9.

Z

ZARA (Ottaviano), 14, 22, 62.
 ZOLA (Emile), 68, 132-4, 137-8.

TABLE DES MATIÈRES

	Page.
INTRODUCTION.	1
CHAPITRE I. — Le thème dans l'antiquité et dans la littérature française du Moyen Age.	3
CHAPITRE II. — Les tragédies inspirées de l' <i>Hippolyte</i> de Sénèque.	21
CHAPITRE III. — Les tragédies à sujet historique.	46
CHAPITRE IV. — Les tragédies épurées.	58
CHAPITRE V. — La « Phèdre » de Racine.	92
CHAPITRE VI. — De Racine à nos jours.	125
CONCLUSION.	139
APPENDICE. — Rapprochements textuels entre « Phèdre » et les œuvres antérieures.	142
BIBLIOGRAPHIE	157
INDEX	164

Imprimé en France

PAR

PIERRE ANDRÉ, PARIS

1939
